

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRE REZENDE DE ALMEIDA

O CANCIONEIRO CAIPIRA DE ELPÍDIO DOS SANTOS:
Apresentação, comentário e antologia

GUARULHOS
2018

ALEXANDRE REZENDE DE ALMEIDA

O CANCIONEIRO CAIPIRA DE ELPÍDIO DOS SANTOS:

Apresentação, comentário e antologia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Marques Neto

GUARULHOS

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo autor

Almeida, Alexandre Rezende de.

O cancionista caipira de Elpídio dos Santos: apresentação, comentário e antologia / Alexandre Rezende de Almeida. - Guarulhos, 2018.

312 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Marques Neto

Título em inglês: The *caipira* songbook of Elpídio dos Santos: presentation, comment and anthology.

1. Elpídio dos Santos. 2. Música Caipira. 3. Cultura Popular. 4. Canção. 5. Antologia. I. Neto, Pedro Marques. II. Título.

ALEXANDRE REZENDE DE ALMEIDA

O CANCIONEIRO CAIPIRA DE ELPÍDIO DOS SANTOS:

Apresentação, comentário e antologia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Marques Neto

Aprovado em: 10/12/2018.

Prof. Dr. Pedro Marques Neto (Presidente da banca/ Orientador)
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/Unifesp)

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles (Membro titular interno)
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/Unifesp)

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim (Membro titular externo)
Universidade Estadual Paulista (IBILCE/Unesp)

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto (Membro suplente)
Universidade de São Paulo (ECA/USP)

Dedico este trabalho aos meus pais, minha esposa e minhas filhas, por todo o bem que representam em minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me permitido vivenciar essa experiência inesquecível.

Ao meu pai Jonas e à minha mãe Leni, por serem as pessoas que são. Por terem transmitido a mim, nem sempre por palavras, mas sobretudo pelo exemplo, valores fundamentais de amor, sinceridade, trabalho e perseverança. Meu agradecimento, respeito e admiração permanentes por tudo que já fizeram e ainda fazem por mim.

À minha esposa Ana Julia, companheira de todas as horas, que “segurou a onda” com as nossas meninas em todo esse período para que eu pudesse me dedicar ao projeto. Sem essa pessoa incrível ao meu lado, dando-me o amor e o apoio necessários, certamente não teria chegado ao final. Às minhas filhas Clarice e Lizandra, crianças maravilhosas, que nos últimos tempos só me viam em frente ao computador (Acabou, Clarice! Agora terei mais tempo pra vocês). À minha filha Júlia, que, mesmo distante, é presença constante em meu pensamento.

À professora Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri, que foi a primeira pessoa com a qual tive contato na Unifesp, ainda na condição de aluno especial em minha primeira disciplina. Além de sua notória competência profissional, é também portadora de grande generosidade, e foi quem avaliou minhas ideias de possíveis pesquisas, percebendo numa de minhas sugestões (a de eleger Elpídio dos Santos e sua obra como um projeto de mestrado), algo viável para uma futura dissertação. A partir daí, apresentou-me ao professor Dr. Pedro Marques Neto, que passou a me transmitir as primeiras orientações, informalmente, pois eu não havia ainda ingressado no programa. Por ter sido, em grande parte, responsável pelo início de tudo, minha especial gratidão à professora Francine.

Ao professor Dr. Pedro Marques Neto, que direcionou todo o caminho a ser seguido nessa viagem, sempre com olhar atento e generoso. Por compartilhar seus conhecimentos de modo tão significativo e, sobretudo, por ter sido um entusiasta desta pesquisa desde o início, acreditando que seria possível torná-la real. Foi uma honra tê-lo como orientador.

Aos professores, Dr. Markus Volker Lasch, Dra. Mirhiane Mendes de Abreu e Dr. Orlando Vian Junior, com os quais tive o prazer de partilhar de suas valorosas reflexões em sala de aula, o que me ajudou, sobremaneira, a conduzir meu projeto no decorrer do curso.

Ao professor Dr. Luís Fernando Prado Telles, pela participação na qualificação, pelo olhar crítico necessário e, principalmente, pela valiosa contribuição em indicações de leituras, visando o aprimoramento de minhas análises. E, ainda, pela gentileza de ter aceitado o convite para a participação na defesa, sendo, novamente, de alta relevância a sua presença.

Ao grande artista, violeiro e professor Dr. Ivan Vilela Pinto, pela receptividade costumeira e pela inestimável participação na qualificação, ocasião em que, devido a sua estreita relação com a música e a cultura caipira, apresentou considerações e sugestões preciosas para readequação da escrita.

Ao professor Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, por ter aceitado o convite para compor a banca da defesa, sendo assim, seguramente, mais uma oportunidade para ampliação do meu aprendizado.

A todos da biblioteca, secretaria e laboratório de informática da Unifesp, sempre solícitos. Aos colegas com os quais tive o prazer de conviver durante as disciplinas cursadas, em especial Ana Luiza, pelas palavras de incentivo, e Maurina, pelo apoio de sempre.

Aos amigos e colegas de trabalho que, durante o período dessa minha caminhada, manifestaram seu apoio com palavras de incentivo e desejos de sucesso. À Poliana, especial agradecimento pela constante disposição em ajudar sempre que precisei.

À Maria Aparecida dos Santos (a Parê, filha de Elpídio dos Santos) e seu marido Luiz Egyto, que me abriram, literalmente, as portas de sua casa e me permitiram ter a preciosa oportunidade de pesquisar os escritos que fazem parte do acervo do compositor. Agradeço à Parê também por todos os relatos prestados no decorrer do período da pesquisa, pela boa vontade e confiança de que eu faria um bom trabalho. Foi um grande prazer conhecê-los e poder compartilhar informações que foram me ajudando a tentar compreender o universo composicional de Elpídio. Em suma, sem a colaboração da Parê, este projeto não seria possível. Muitíssimo obrigado!

A todos que, de alguma forma, facilitaram essa minha travessia.

*Eu vou-me embora
Porque já disse que vou
Eu aqui não sou feliz
Mas na minha terra eu sou*

*Lá pro meu lado
Todo mundo me conhece
A gente recebe o pago
Do que faz, do que merece
Um bom violeiro
Pras morenas tem valor
Nunca anda desprezado
Seja lá pra onde for*

*Eu vou-me embora
Porque já disse que vou
Eu aqui não sou feliz
Mas na minha terra eu sou*

*Pego na viola
E desabafo o coração
Sou o ai ai da morenada
Sou violeiro e folgazão
Não me acostumo
Neste grande barulhão
Deixo um abraço pra São Paulo
E vou-me embora pro sertão*

“Vou-me embora” – letra inédita de Elpídio dos Santos e Priminho

RESUMO

Esta pesquisa trata do universo composicional de Elpídio dos Santos (1909-1970), com direcionamento para o gênero cancional caipira, área na qual o compositor obteve maior reconhecimento durante sua trajetória musical. Concebeu, ao longo de quatro décadas de atividade, cerca de mil obras nos mais variados gêneros, figurando entre os principais: caipira, samba, choro, valsa, baião, marchinha e samba-canção, embora, apenas cerca de setenta canções tenham sido gravadas. Notabilizou-se principalmente entre as décadas de 1950 e 1960 ao compor diversas trilhas musicais para filmes de Mazzaropi, tendo sido seu compositor preferido para essa missão. Estando evidente que a maior parte de sua obra continua inexplorada, o cancionário caipira inédito do compositor pareceu ser objeto significativo a ser pesquisado. Efetuou-se, então, uma busca em seus registros originais, cujo acesso foi gentilmente autorizado por Maria Aparecida dos Santos, uma de suas filhas, responsável pela manutenção do acervo. Foram então detectados, sob forma manuscrita e datilografada, letras de canções, poemas e partituras para diversos instrumentos. Inicialmente a dissertação apresenta o universo composicional de Elpídio, bem como uma incursão na idiossincrasia do caipira e no lirismo singelo que emana dessa imagética. Amparou-se em várias representações desse modelo ao longo dos tempos, presentes em alguns poetas românticos oitocentistas, bem como em outros autores e compositores dos primeiros decênios do século XX, até a fixação de seu arquétipo no imaginário popular. Nessa tarefa, recorreu-se a textos que tratam da esfera literária, folclórica, musical, bem como sobre discurso e oralidade. Foram, ainda, analisadas algumas letras de canções inéditas selecionadas a partir das formas caipiras praticados pelo compositor, como cururu (tradicional), batuque (de origem africana) e guarânia (de influência latino-americana), mostrando a diversidade de sua produção caipira com foco na parcela poética, ou seja, em elementos referentes a métrica, estilo, forma, temática e voz do sujeito. Por meio de seleção, levantamento, transcrição e análise dos registros pesquisados, foi concebida uma antologia comentada ao final da dissertação. A incursão neste universo cancional de Elpídio dos Santos tem como proposta valorizar e preservar a memória do compositor, trazendo à luz uma visão geral de seu discurso poético-musical, bem como dirigir o olhar para a relevância cultural da música caipira para nosso povo.

Palavras-chave: Elpídio dos Santos; Música caipira; Cultura popular; Canção; Antologia.

ABSTRACT

This research deals with the compositional universe of Elpídio dos Santos (1909-1970), with a focus on the *caipira* song genre, an area in which this composer got most recognition during his musical trajectory. Over four decades of activity, he created about a thousand works in a lot of different genres, including among the main ones: *caipira*, *samba*, *choro*, *waltz*, *baião*, *marchinha* and *samba-canção*, although only about seventy songs have been recorded. Elpídio dos Santos became famous mainly between the decades of 1950 and 1960 when he composed diverse musical tracks for Mazzaropi's movies, thus Santos became his favorite composer for that work. Most of Elpídio's work is still unexplored, for this reason, the composer's unpublished *caipira* songbook has appeared as a significant object to be researched in this work. A search was made in his original records, which was kindly authorized by Maria Aparecida dos Santos, one of his daughters, responsible for maintaining the collection. In Elpídio's collection, letters of songs, poems and scores for various instruments were found in manuscript and typed form. In the initial part, the dissertation presents the compositional universe of Elpídio, as well as an incursion into the idiosyncrasy of the *caipira* and the simple lyricism that come from this imagery. We based on several representations of this model throughout the ages, present in some eighteenth-century romantic poets, as well as in other authors and composers of the first decades of the twentieth century, until his archetype setting in the popular imagery. In this task, we have resorted to several texts dealing with the literary, folkloric, musical sphere as well as discourse and orality, besides, we have analyzed some lyrics of unpublished songs selected by the composer styles such as *cururu* (traditional), *batuque* (of African origin) and *guarânia* (of Latin American influence), showing the diversity of his *caipira* production focusing on the poetic part, that is, elements referring to metrics, style, form, theme and voice of the subject. During this research, it was constructed an annotated anthology through selection, survey, transcription and analysis of the searched records. The incursion into this canonical universe of Elpídio dos Santos aims to value and preserve the composer's memory, showing an overview of his poetic-musical discourse, as well as directing the look at the cultural relevance of *caipira* music for Brazilian people.

Keywords: Elpídio dos Santos; *Caipira* music; Popular culture; Song; Anthology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 1 O LUGAR, O COMPOSITOR E SEU TEMPO	38
1.1 São Luiz do Paraitinga: refúgio da cultura caipira	38
1.2 O compositor: sua obra e seu tempo	43
1.2.1 O “Caderno do avião”	46
1.3 Anos 50 e 60: o reconhecimento público	49
1.4 A obra de Elpídio dos Santos após sua viagem “fora do combinado”	57
1.4.1 Anos 70	58
1.4.2 Anos 80	58
1.4.3 Anos 90	59
1.4.4 Anos 2000	59
1.4.5 Anos 2010	59
1.5 Curiosidades cancionais	60
 2 REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA E DO MEIO RURAL A PARTIR DO FINAL DO SÉCULO XIX.....	63
2.1 Gênero musical caipira e suas canções: em busca de alguma elucidação	63
2.2 Versos caipiras: algumas concepções	68
2.3 Conexão entre canções caipiras e gêneros líricos	76
2.3.1 Escritores românticos: flertes com o universo caipira	84
2.4 Início do século XX: temas da vida rural em evidência	91
2.4.1 Perspectivas do caipira no conto	92
2.4.2 A representação do caipira na poesia	102
2.4.3 Compositores de temática caipira: outras influências	108
2.4.4 Curiosidades cancionais (II)	120
 3 A PERSONIFICAÇÃO DO CAIPIRA NAS CANÇÕES DE ELPÍDIO DOS SANTOS	122
3.1 Retratos do caipira nas canções de Elpídio para Mazzaropi	127

3.2 Curiosidades cancionais (III)	136
3.2.1 Parceria com Cascatinha	137
3.2.2 Parceria com João Pacífico	140
3.2.3 Parceria com Raul Torres	143
4 SOBRE FORMAS POÉTICO-MUSICAIS CAIPIRAS EM ELPÍDIO DOS SANTOS: TRÊS CANÇÕES INÉDITAS ANOTADAS	147
4.1 Estilos tradicionais	149
4.2 Estilos de influência africana	157
4.3 Estilos latino-americanos incorporados pela música caipira	165
4.4 Curiosidades cancionais (IV)	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	180
ANEXO I: ANTOLOGIA DE OBRAS INÉDITAS DO CANCIONEIRO CAIPIRA DE ELPÍDIO DOS SANTOS	191
ANEXO II: MOMENTOS DA VIDA EM IMAGENS	306

INTRODUÇÃO

O presente estudo foi concebido com base no cancioneiro caipira de Elpídio dos Santos (1909-1970), compositor brasileiro nascido em São Luiz do Paraitinga-SP, cidade que ainda hoje constitui-se como referência da cultura caipira. Em vista disso, antes de mais nada, cabem algumas reflexões acerca da personalidade do homem rústico de origem campesina, que sempre foi tomado de representações e que integra a cultura brasileira em variadas manifestações artísticas.

A figura do caipira e seu modo de vida peculiar, no decorrer de sua sedimentação histórica e cultural, são elementos relevantes em nosso imaginário até os dias atuais. Assim, quando ouvimos alguém pronunciar o termo *caipira*, ainda nos vem à mente seu estereótipo, ou seja, aquela figura do homem da roça, simples, de instrução precária, trajando camisa xadrez, usando chapéu de palha e pronunciando o “r” retroflexo que denuncia sua origem rural. Para completar a caricatura, em geral o caipira é retratado com seu singelo sorriso faltando dentes. Eis a representação típica desse homem, que podemos observar principalmente em época de festejos juninos, em que os casais participantes se “fantasiam” de caipiras para participar das danças de quadrilha que encenam um casamento na roça.

Este homem de origem rural, portador de características que o definem como tipo, é, sobretudo, de origem paulista, mas também oriundo das adjacências do estado de São Paulo. E ao que tudo indica, será cada vez mais raro encontrar um cidadão que se possa considerar um “caipira típico” em um futuro não muito longínquo. De fato, o mundo vem se modernizando a passos largos e o ritmo de vida da sociedade como um todo já não é, nem de longe, semelhante ao de décadas passadas. O caipira, bem ou mal, veio acompanhando esse processo pelo qual passou o Brasil, especialmente durante o século XX, tentando se ajustar, à sua maneira, aos modos de vida citadinos. E o mais significativo, ele trouxe parte de sua cultura para o meio urbano e, atualmente, ainda que transformada e ressignificada, ela permanece presente na identidade brasileira.

No século XIX a visão que se tinha desse habitante do interior de São Paulo era bastante depreciativa. Viajantes estrangeiros registraram suas impressões a respeito do caipira, conferindo-lhe um perfil humano desprovido de qualquer atributo positivo. Em *Viagem à província de São Paulo*, o francês Auguste de Saint-Hilaire relata suas sensações ao travar contato com o povo rural, enxergando-o muitas

vezes como uma sub-raça. Eis um trecho anotado por Carlos Rodrigues Brandão sobre o pensamento do naturalista francês, em sua jornada pelo interior paulista: “Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo”¹. Eis uma opinião característica do pensamento científico da época, marcado por um forte determinismo.

Maria Alice Setúbal, refletindo sobre o senso comum a respeito do caipira, afirma que sua figura “[...] evoca o preconceito, especialmente do paulistano, que o considera atrasado, ignorante e aquém dos padrões civilizados do mundo desenvolvido”². Desconhecem esses citadinos, no entanto, que a capital paulista se desenvolveu a partir de forte influência da cultura caipira, sendo que, somente a partir das últimas décadas do século XIX é que se deu início uma espécie de frenesi em busca de uma determinada modernização, o que acabou ocorrendo de forma desenfreada e não planejada do ponto de vista urbanístico. É essa falta de adequação que o documentário *Entre rios* mostra, de forma bastante singular, revelando a formação da cidade de São Paulo, a partir de seu povoamento nas proximidades de seus principais rios, bem como a influência do interior do estado no decorrer de seu crescimento³.

Nesse sentido, a partir do gradativo desenvolvimento urbano, o indivíduo da cidade naturalmente criou um distanciamento em relação ao homem de origem rural, por considerá-lo “diferente”, não pertencente ao seu meio. Esse prejulgamento, fruto do desconhecimento, acaba por gerar a desvalorização da imagem do caipira e uma consequente marginalização.

Já no tocante à estrutura social das comunidades rústicas, Oswaldo Elias Xidieh aponta que o sentimento das pessoas é pautado pela justiça e pela igualdade, sendo consenso de que nela deve haver entre os homens um nivelamento de direitos e deveres, “de modo a anular toda e qualquer possibilidade de distância e de hierarquização muito acentuada de *status* e funções”⁴. No entanto,

¹ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 15.

² SETUBAL, Maria Alice. *Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista*. São Paulo: CENPEC / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 16.

³ ENTRE rios. Direção: Caio Silva Ferraz. Produção: Joana Scarpelini. Edição: Luana de Abreu. Documentário (Trabalho de conclusão do curso Bacharelado em Audiovisual). SENAC São Paulo, 2009.

⁴ XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: histórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1993, p. 114.

esse código que norteia o pensar e o agir do caipira, no momento em que este se vê inserido na sociedade urbanizada, perde o sentido, pois esta realidade citadina, ainda segundo o autor,

[...] dita através dos sistemas próprios da estrutura social urbana com seus grupos de *status*, papéis e funções diferenciados e hierarquizados, e que se prolongam das sociedades às comunidades e que ali, por paradoxal que nos possam parecer, pesam com força e autoridade desconhecidas ou não percebidas nas cidades⁵.

Nessa acepção, o caipira, quando obrigado a deixar seu meio natural, sofre um choque de culturas, achando-se numa realidade de impessoalidade e de desprestígio das qualidades que outrora eram valorizados por sua comunidade rural. Daí também advêm as referências negativas, havendo a tendência em se empregar o termo “caipira” para rotular qualquer pessoa oriunda do interior, que, sob perspectiva pejorativa, teria hábitos “rústicos, não civilizados”.

Além de caracterizá-lo como habitante do campo ou da roça, o Dicionário Houaiss o conceitua, entre outras coisas, como “tímido, acanhado, pouco sociável [...] indivíduo simplório, geralmente habitante do campo, de pouca instrução e modos pouco refinados [...] jeca, jeca-tatu”⁶. Já o termo *jeca*, o mesmo dicionário o descreve, além de outros termos, como “jeca-tatu, caipira [...] que revela mau gosto, falta de refinamento; cafona, ridículo”⁷.

Frequentemente ouvimos falar em *cultura rústica* como conjunto de elementos comportamentais que traduzem o modo de vida do caipira. Antonio Candido, em *Parceiros do Rio Bonito*, esclarece que o termo *rústico* está ligado ao conceito de *cultura camponesa*, e não simplesmente ao termo *rural*. Na visão do autor:

Rural exprime sobretudo localização, enquanto ele [rústico] pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contacto com o aborígene⁸.

⁵ Ibid., p. 114.

⁶ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 361.

⁷ Ibid., p. 1130.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001, p. 26. (A obra data do final dos anos 40 e início dos 50, sendo fruto de pesquisa de campo realizada pelo autor na zona rural de Bofete-SP, da qual resultou sua tese de doutorado em Sociologia, defendida na Universidade de São Paulo em 1954).

Candido optou por utilizar o termo *caipira* para designar os aspectos culturais característicos desse tipo humano, sobretudo por expressar “desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial”⁹, e também pelo fato de o seu campo de atuação se restringir a uma região determinada do interior paulista. O autor reconhece que, entre os estudiosos brasileiros, existe a prática em se traduzir rústico por *caboclo*, “[...] tendo provavelmente sido Emílio Willems o primeiro a utilizar de modo coerente a expressão *cultura cabocla* [...]”¹⁰, englobando categorias étnicas e culturais provenientes do encontro do portugueses com seu novo meio.

Luis da Camara Cascudo traz, ainda, um fato curioso acerca da carga negativa que, já outrora, o termo *caboclo* tinha em si:

Foi vocábulo injurioso e El-Rei D. José de Portugal, pelo alvará de 4 de abril de 1755, mandava expulsar das vilas os que chamassem aos filhos indígenas de caboclos: “Proíbo que os ditos meus vassallos casados com as índias ou seus descendentes sejam tratados com o nome de *cabouçolos*, ou outro semelhante que possa ser injurioso”¹¹.

Sobre controvérsias acerca do emprego dos termos *caipira* e *caboclo*, percebemos serem considerados sinônimos ou não, dependendo do enfoque do estudo. Cascudo aponta que o termo *caboclo* “era, até fins do séc. XVIII, o sinônimo oficial de indígena. Hoje indica o mestiço e mesmo o popular, um *caboclo* da terra”¹². O folclorista ainda relaciona, citando Macedo Soares, a tradicional sinonímia de *caboclo*: “caburé, cabo-verde, cabra, cafuz, curiboca, cariboca, mameluco, tapuia, matuto, restingueiro, caipira”¹³. Assim, neste estudo, nas vezes em que suceder no texto o termo *caboclo*, estarei me referindo, de maneira ampla, ao homem rústico oriundo do campo, portador de um modo de ser e de viver típicos caipiras. Aliás, hoje o senso comum não diferencia os dois termos, sendo corriqueiro seu uso como equivalentes, em especial dentro da música caipira. Em suas temáticas, invariavelmente se toma *caboclo* por *caipira*, como em “Caboclo na cidade”¹⁴ (Dino Franco/ Nhô Chico), na qual o personagem roceiro narra aspectos típicos de sua vida rústica campesina e, em seguida, sua desventura ao rumar para a cidade com a família.

⁹ Ibid., p. 28.

¹⁰ Ibid., p. 28.

¹¹ CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 165.

¹² Ibid., p. 166.

¹³ Ibid., p. 166.

¹⁴ IMMUB – INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *Informações diversas*. Disponível em: <http://immub.org/>.

Sobre a concepção de *caipira*, Cascudo menciona que se tem atribuído diversas origens ao termo, afirmando que:

[...] duas há, porém, que têm merecido particular atenção da parte daqueles que se dão a esses estudos, e são caapora e curupira, ambos vocábulos da língua tupi: caapora, cuja tradução literal é *habitador do mato* (*Dic. Port. Bras.*), diz bem com a idéia que temos da gente rústica; mas cumpre atender a que o termo caipora, tão usual no Brasil já como substantivo e já como adjetivo, conserva melhor a forma do vocábulo tupi, bem que tenha significação diferente [...] Curupira designa um ente fantástico, espécie de demônio, que vagueia pelo mato, e só como alcunha injuriosa poderia ser aplicado aos camponeses¹⁵.

A propósito, o modo preconceituoso com o qual Monteiro Lobato (1882-1948) descreveu o caipira em seus artigos “Velha Praga” e “Urupês”, publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1914, contribuiu para a propagação do estereótipo negativo em nossa cultura. Nos textos, o escritor taubateano o tratou, entre outros adjetivos, como ignorante, indolente e preguiçoso. Rosa Nepomuceno lembra que em “Urupês”, que foi incluído no livro de contos sob o mesmo título em 1918, Lobato traçou um perfil ainda mais humilhante do caipira:

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se. [...] Sua casa de sapé e lama faz sorrir os bichos que moram em toca e gargalhar ao João-de-barro!¹⁶

Assim, a visão do autor se estabeleceu a partir de influências da valorização do modo de vida urbano, tão em voga no país no início do século XX, com a ideologia da modernização e do progresso, em oposição ao sistema agrário arcaico ora vigente.

A respeito do lançamento da obra, Walter de Sousa apresenta a seguinte informação: “Segundo cálculos do autor, em 1923, cinco anos após a publicação, o *Urupês* já havia alcançado a vendagem de 109.500 exemplares, o que fez a fama de Jeca Tatu em todo o território nacional”¹⁷. Lobato ainda chegou a publicar o conto “Jeca Tatu – A ressurreição”, em 1924, que ficou conhecido como “Jeca Tatuzinho”, com um discurso remodelado em relação ao que escrevera poucos anos antes a respeito do homem rural do Vale do Paraíba, desta vez associando o

¹⁵ CASCUDO, 1979, p. 177.

¹⁶ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2001, 94-95.

¹⁷ SOUSA, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005, p. 20.

comportamento de inércia do caipira à desnutrição, condições inadequadas de higiene e verminose que o acometiam. Esta nova versão da história foi utilizada como peça publicitária no Almanaque do Biotônico Fontoura com tiragem de milhares de exemplares distribuídos gratuitamente em todo o país durante as décadas seguintes, servindo ainda para alavancar a venda dos produtos farmacêuticos do Laboratório Fontoura, cujo dono era amigo de Lobato. No entanto, o que prevaleceu no imaginário popular, no decorrer dos anos, foi o caipira estigmatizado que o escritor representou na primeira imagem do Jeca, ou seja, justamente aquilo que se considera como o avesso da modernidade e do desenvolvimento.

Para tentar explicar a ideia de *caipira*, Cornélio Pires (1884-1958) se esforça para identificar este sujeito a partir de suas características, o meio onde vive e o trabalho agrícola.

Por mais que rebusque o “étimo” de “caipira”, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos no tupi-guarani “capiâbiguâra”. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz “Caí” que quer dizer: “Gesto de macaco ocultando o rosto”. “Capipiara”, que quer dizer o que é do mato. “Capiã”, de dentro do mato: faz lembrar o “capião”, mineiro. “Caapi” – trabalhar na terra, lavrar a terra – “Caapiára”, lavrador. E o “caipira” é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois “caipira” quer dizer “roceiro”, isto é, lavrador¹⁸.

Essa visão acerca do caipira diverge do modo como Saint-Hilaire o descreveu, bem como de Lobato, na sua primeira versão do Jeca Tatu. Pires, em seus inúmeros estudos sobre o caipira paulista, elevou-o à categoria de ser humano digno, trabalhador e que, mesmo vítima do analfabetismo, era inteligente e capaz de aprender vários ofícios. Brandão ainda nos lembra que o caipira, de acordo com o autor tietense,

[...] é a família de lavradores cujo trabalho povoou recantos do sertão ao lado das estradas por onde o bandeirante passou e, assim, é o verdadeiro colonizador das franjas pioneiras de conquista do estado¹⁹.

É inegável a contribuição de Cornélio Pires à valorização da cultura caipira, com seus inúmeros estudos, contos, anedotas e registros dos costumes do povo da

¹⁸ PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. Edição fac-similar (1921). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987, p. 209-210. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹⁹ BRANDÃO, 1983, p. 27.

roça, por meio de livros, conferências e discos, sendo pioneiro na produção e divulgação de fonogramas de música caipira. No entanto, numa observação mais atenta, ainda podemos notar certo grau de caricaturização do tipo caipira em seus relatos, pois, por vezes, no afã de querer exaltar as qualidades características do caipira, acaba por cometer certos “exageros”.

Ao contrário de Lobato, que promoveu uma depreciação extrema da imagem do caipira, Pires, de maneira inversa, muitas vezes incorre na falha de exaltar demais seus atributos, deixando transparecer certo tom pitoresco e, mesmo, reveladores de etnocentrismo. Quando, por exemplo, o autor afirma que os caipiras são “[...] incontestavelmente, mais argutos, mais finos que os camponeses estrangeiros. Compreendem e aprendem com maior facilidade [...]”²⁰ ou, então, menciona frases do tipo “dócil e amoroso é todo camponês; sincero e afetivo é o caipira”²¹, certamente está correndo o risco de proferir um discurso não totalmente verdadeiro. Afinal, seguramente nem todo caipira era mais arguto e mais fino que o camponês estrangeiro, bem como não se poderia apresentar todo caipira como dócil, amoroso, sincero e afetivo. Seja para o bem ou para o mal, é sempre preferível não generalizar.

Ainda sobre a fala de Cornélio Pires, Enid Yatsuda também nos aponta outra perspectiva que é pouco observada, afirmando que, mesmo definindo o caipira como trabalhador, “[...] em sua produção, mostra preferencialmente o lado jocoso, matreiro e mentiroso, o que, se radicalizarmos, poderá reafirmar o julgamento negativo que se tem do matuto”²². Destarte, constatamos que é tarefa difícil encontrar um discurso científico que venha a traçar um perfil aproximado do modo de ser, viver e sentir do caipira, sem a predominância de aspectos caricaturais.

Contudo, isso parece ser possível se desviarmos o olhar dessas tentativas descritivas para focalizar o caipira dentro de uma perspectiva de criação artística. Assim, na medida em que o autor procura se aproximar do caipira, tentando entender seu modo de pensar e proferindo um discurso ficcional de maneira equilibrada entre norma culta e fala dialetal, consegue resultados mais verossímeis em seu discurso.

Nesse quesito, ou seja, no campo específico da criação ficcional que tem o caipira como protagonista, merece especial destaque Valdomiro Silveira (1873-

²⁰ PIRES, 1987, p. 5-6.

²¹ Ibid., p. 7.

²² YATSUDA, Enid. “O caipira e os outros”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 112.

1941), que, no início do século XX, buscou maior proximidade com a fala dialetal caipira, e acabou por atingir resultados por vezes notáveis na empreitada de evidenciar o aspecto humano do habitante do campo. Bosi reconhece essa especificidade artística do contista, recomendando que

Devem-se distinguir, para melhor apreciar criticamente a sua obra, os contos em que o amor às vozes semidialetais supera de muito a trama romanesca [...] e aqueles cuja camada verbal serve do instrumento dúctil e eficaz à representação dos dramas caboclos²³.

Assim, em termos de superação do caricatural, presentes tanto em Lobato quanto em Pires, é notório que Valdomiro Silveira empreendeu um voo para além do pitoresco. Bosi ainda entrevê, tanto em Valdomiro quanto em Simões Lopes, um “[...] olhar voltado para a verdade humana da província [...]”²⁴, bem como “[...] a pesquisa de uma possível poética da oralidade”²⁵. Nesse sentido, a obra deixa de ter apenas cunho regionalista, no sentido de estar “presa” a determinada área geográfica, já que, como a temática foi ampliada para os dramas humanos, pode ser disseminada e compreendida por um público amplo.

Retornando o olhar ao panorama sócio-cultural, ao se referir sobre os tipos sertanejos brasileiros, Candido identifica o caipira como sendo “[...] o homem rural tradicional do Sudoeste e porções do Centro-Oeste, fruto de uma adaptação da herança portuguesa, fortemente misturada com a indígena, às condições físicas e sociais do Novo Mundo”²⁶. Desse modo, sendo resultado da “[...] transformação do aventureiro seminômade em agricultor precário [...]”²⁷, após o fim das bandeiras, no século XVIII, o autor também se refere à sua formação social e cultural, afirmando que

[...] o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígene e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando. Não se trata, portanto, de um ser à parte, mas de um irmão mais lerdo para quem o tempo correu tão devagar que frequentemente não entra como critério de conhecimento, e que em pleno século XX podia viver, em parte, como um homem do século XVIII²⁸.

²³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 211.

²⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁵ *Ibid.*, p. 208.

²⁶ CANDIDO, Antonio. “Caipiradas”. *Revista USP – 100 anos de Antonio Candido*. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set. 2018, p. 3/4. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-caipiradas/>.

²⁷ *Ibid.*, p. 3/4.

²⁸ *Ibid.*, p. 3/4.

Na reflexão de Candido há certa carga de preconceito, pois dá a entender que o autor está preocupado em explicar a natureza do ser rústico, mas de modo a imprimir, ainda que subliminarmente, um julgamento de valor do caipira. A sua característica de rusticidade parece estar ligada a uma inferioridade em relação aos valores urbanos. O “irmão mais lerdo”, para o qual o tempo “não entra como critério de conhecimento”, como se refere o autor, é encarado, então, como atrasado em relação à sociedade urbana, como aquele que não foi capaz, independente dos motivos, de acompanhar o progresso da humanidade. Trata-se de um discurso que impõe ao caipira, embora possa não ter sido essa a intenção, características de inferioridade, na medida em que coloca sua cultura num grau de comparação ao desenvolvimento e à modernização do modo de vida citadino. É preciso ter em mente que o caipira (montado em seu cavalo) não estava numa disputa com o sujeito urbano (com sua motocicleta) para ver quem era o mais veloz.

A respeito das diferenças inerentes entre os habitantes do campo e da cidade, José Ramos Tinhorão aponta uma justificativa. Afirma que o fato de parecer ingênuo ou simplório, característica dos camponeses, se deve ao contínuo contato direto com a natureza e à vivência num ambiente mais calmo, fazendo com que eles desenvolvam costumes mais despojados e mais simples; já os moradores das cidades, que aos olhos da maioria parecem mais ativos e mais espertos, possuem essas características por estabelecerem em seu meio relações mais dinâmicas, em virtude do mecanismo do fazer industrial e das necessidades do comércio, havendo, assim, uma convivência em meio à agitação e ao burburinho²⁹.

Tinhorão, de modo análogo a Candido, também coloca a simplicidade do caipira como pejorativa, pois não põe em evidência o principal, que são seus modos organizados de vida, que de “simples”, na realidade, não têm nada. Os que habitam a cidade, por possuírem na maioria das vezes apenas informações superficiais ou deturpadas sobre a vida em sociedade do homem da roça, têm por hábito classificá-la como simples, porém em sentido semelhante a uma das definições do termo: “Que se encontra no grau mais baixo de uma escala ou hierarquia”³⁰.

Quando se procura examinar as peculiaridades que compõem o modo de vida caipira, com olhos atentos e sem julgamentos, fica evidente tratar-se de um

²⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.

³⁰ FERREIRA. Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, p. 1566.

universo a ser descoberto, de uma gama gigantesca de saberes populares que compõem um arcabouço de conhecimentos não formais repletos de significações históricas. Em cada componente da vida do caipira, como trabalho, religião, lazer, sua forma de se comunicar, de agir em comunidade, enfim, em cada aspecto de sua vivência há costumes e tradições de tempos passados, transmitidos e ressignificados conforme foi aumentando seu contato com os meios urbanos. Assim, fica evidente que conceituar o modo de ser do caipira não é tarefa assim tão “simples”.

Pensando deste modo, não há razão alguma que justifique uma visão hostil com relação ao modo de vida e jeito próprio de ser do caipira, pois essas características podem ser vistas, naturalmente, como resultados advindos do meio em que nasceu e dos costumes que foi incorporando durante a vida.

É cômodo simplesmente rotular o habitante do campo como ignorante. No entanto até 1950, de acordo com dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, cerca da metade da população brasileira de pessoas com 15 anos ou mais era analfabeta³¹. O acesso à educação era extremamente complicado e, no caso das populações rurais, ainda mais. Note-se que dentre diversos outros adjetivos para o verbete caipira, presentes no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, há um que chama a atenção: *inculto*³². Eis uma visão claramente preconceituosa, tendo em vista a cultura apenas como associada ao nível educacional formal e literário. É reducionista demais pensar que o caipira é desprovido de cultura, quando na prática é justamente o contrário.

É tarefa árdua tentar conceituar o que venha a ser cultura, tendo em vista que, ao longo dos anos vários estudiosos se aventuraram nesse terreno movediço, tendo chegado a resultados bastante divergentes.

De acordo com análise de Bosi, “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”³³. E continua, afirmando: “Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que

³¹ IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Tendências demográficas no período de 1950/ 2000*. Disponível em: https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/comentarios.pdf.

³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1957, p. 219.

³³ BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 16.

desentranha da vida presente os planos para o futuro”³⁴. Daí se supõe tratar-se de algo em constante transformação, que muda conforme os costumes valorizados pelas pessoas em cada período histórico.

Dessa perspectiva, o caipira não pode ser classificado como um “sem-cultura”, visto que o termo é um conceito bem mais abrangente do que pode supor defensores apenas do saber tradicional ensinado nos bancos escolares. As competências do caipira se fazem notar em diversas particularidades de seu cotidiano, como habilidades manuais, conhecimentos agrícolas, capacidade de avaliar o clima, prática no trato com os animais e diversos outros que somente a experiência do contato íntimo com a natureza no decorrer da vida é capaz de proporcionar. Isso, sem falar no seu modo peculiar de organização enquanto grupo social ou de sua expressão por meio da música, das danças e festas populares, por exemplo.

É ainda pertinente lembrar o que diz Terry Eagleton com relação à origem do conceito de cultura: “[...] o conceito de cultura, etimologicamente falando, é um conceito derivado do de natureza. Um de seus significados originais é ‘lavoura’ ou ‘cultivo agrícola’, o cultivo do que cresce naturalmente”³⁵. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a proximidade do caipira com a cultura é intrínseca, já que a definição desse homem rústico, como mencionou Cornélio Pires, é “roceiro”, “lavrador”. Nada mais próximo.

Já Roque de Barros Laraia nos apresenta o conceito de Cultura, como a concebemos hoje, elaborado pela primeira vez por Edward Tylor (1832-1917) que, no século XIX, sintetizou os termos *Kultur* (de origem germânica, “utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade”³⁶) e *Civilization* (de origem francesa, que “referia-se principalmente às realizações materiais de um povo”³⁷), na forma do vocábulo inglês *Culture*, que

“tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”³⁸

³⁴ Ibid., p. 16.

³⁵ EAGLETON, Terry. “Versões de cultura”. In: *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 9.

³⁶ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 25.

³⁷ Ibid., p. 25.

³⁸ Ibid., p. 25. (Citação de Clifford Geertz, 1978, p.33, transcrita por Laraia).

Laraia ressalta, ainda, outro aspecto relevante desta definição, que, em uma só palavra, abrangia “[...] todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos”³⁹.

Assim, sob essa ótica, diminui a possibilidade de falhas de julgamento ou preconceitos em relação à imensa gama de diversidades comportamentais mundo afora. No presente estudo, por exemplo, que tem a figura do caipira como um dos assuntos fundamentais, é relevante observar que ocorrências de sua receptividade negativa perante o habitante da cidade se dão, justamente, por ignorância deste, em não ter em mente que a cultura é aprendida e que as pessoas, conforme o ambiente em que se encontram, tiveram oportunidades diferenciadas de aprendizado. E no caso do caipira isso se reflete claramente, tendo em vista que seu modo de ser e viver teve como influência a tradição rústica dos antepassados, reverberando no modo de agir, comer, vestir-se, caminhar, falar etc.

Ocorre que a cultura também tem seu lado paradoxal, servindo, muitas das vezes, como objeto de opressão de um povo. Quanto mais ela se aproxima do conceito de trabalho no sentido de progresso técnico e desenvolvimento de forças produtivas, conforme observa Bosi, maior a tendência em se requerer “[...] um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens”⁴⁰. Para o autor: “Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior”⁴¹. Exemplo radical dessa prática é nossa própria história, após o descobrimento, em que milhares de indígenas tiveram sua cultura devastada pelas mãos dos portugueses que lhes impuseram um novo padrão comportamental, pela força. Podemos pensar ainda que a dominação se faz perceber, de maneira implacável mesmo, pela língua, afinal, quando um povo deixa de se expressar em seu próprio idioma ou dialeto, aí, sim, a aculturação se consumou.

Voltando ao caipira, no que tange ao seu modo de se organizar enquanto grupo social, há significativas contribuições de autores que pesquisaram o assunto e nos trouxeram suas análises. Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*⁴², afirma que os fazendeiros abastados, que se dedicavam à cultura da cana, do gado e,

³⁹ Ibid., p. 25.

⁴⁰ BOSI, 1996, p. 17.

⁴¹ Ibid., p. 17.

⁴² Cf. nota 8 da página 13.

posteriormente, do café, devido ao contato com o mercado, beneficiaram-se financeira e culturalmente pela venda e troca de produtos, e frequentemente atuavam apenas como *participantes* da cultura caipira. Já a categoria, ainda segundo o autor, dos “[...] sitiantes, posseiros e agregados, é que define plenamente a economia caipira de subsistência e a vida caracterizada pela sociabilidade dos bairros”⁴³; assim, é esta a classe definida como “[...] *integrante* da cultura caipira, considerada nas suas formas peculiares”⁴⁴.

O autor considera também que a “autarquia econômico-social” se coaduna diretamente à ideia do “[...] bairro caipira, nas unidades fundamentais do povoamento, da cultura e da sociabilidade, inteiramente voltadas sobre si mesmas”⁴⁵. Aponta, outrossim, Nice Lecoq Müller, que lembrou ser o bairro “[...] uma unidade de sitiantes, caracterizando a vida econômica e social do proprietário estável, mas dependente dos vizinhos”⁴⁶. Outro ponto significativo anotado por Candido para a manutenção da cultura caipira é o isolamento, devendo ser entendido “[...] como fenômeno referente ao grupo de vizinhança, não ao indivíduo ou, mesmo à família”⁴⁷.

O autor parece considerar que o advento do progresso significa o fim da cultura caipira. É sobre essa questão, se os bairros rurais estariam mesmo fadados à degradação social em face da industrialização, que se desenvolvem as pesquisas de campo de Maria Isaura Pereira de Queiroz em *Bairros rurais paulistas*. Já no período em que se deram as investigações, a autora verificou a existência de dois tipos de bairros rurais: o tradicional, formado por camponeses (proprietários ou não), que cultivam a roça para a subsistência, vendendo o excedente, e também por um outro grupo de roceiros que são “agricultores”, também pequenos produtores rurais (proprietários ou não), com a diferença que neste caso a roça é um elemento “subsidiário, pois sua manutenção depende de negociarem um produto principal que cultivam”⁴⁸. Constatou ainda a presença de descendentes de italianos vivendo em bairros rurais típicos, ao quais acabaram se “acaipirando”, por assim dizer.

Hoje é possível afirmar não ser verdadeira a ideia de um isolamento total do povo caipira, visto que sempre foi necessário, ainda que de maneira esporádica, o

⁴³ CANDIDO, 2001, p. 104.

⁴⁴ Ibid., p. 104.

⁴⁵ Ibid., p. 106.

⁴⁶ Ibid., p. 106.

⁴⁷ Ibid., p. 108.

⁴⁸ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. 6ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973, p. 133.

contato do caipira com a cidade, seja para vender os produtos que cultivou ou mesmo para adquirir gêneros só encontrados em áreas urbanas. Assim, se desfaz o “mito do original”, de um povo que vivia em um mundo à parte, totalmente avesso à influência citadina. Desfaz-se, em grande medida, a questão inicial, que fez Queiroz com base na afirmação de Candido, ou seja, “se o pequeno proprietário estaria condenado à desorganização sócio-econômica de maneira inapelável”⁴⁹. Ao final, a autora nos expõe suas descobertas, evidenciando em alguns bairros “[...] a possibilidade de mudança de eixo econômico, sem que seja abandonada a civilização caipira; [...] a modernização do pequeno proprietário, já mecanizado e conhecendo muitos aspectos do conforto moderno”⁵⁰, bem como habitantes que, para se adaptar “[...] vão aos poucos perdendo seus caracteres de sitiantes, para se tornarem assalariados, mas sem sofrer redução de seu nível de vida”⁵¹.

Outro fator relevante a ser destacado é que nem sempre o contato com a urbanidade e a industrialização constituem aspectos negativos para os bairros rurais. A esse respeito, a autora ainda nos diz:

A proximidade de uma grande cidade poderá agir ora como fator de conservação, outrora como fator de desorganização da civilização tradicional, conforme venha a ser fator de equilíbrio ou fator de desequilíbrio na vida dos bairros rurais que a rodeiam⁵².

Nesse sentido, seguindo sua reflexão, o isolamento tende a dificultar ou mesmo a fazer desaparecer certas práticas folclóricas, na medida em que, para sua conservação é indispensável a “[...] frequência e a continuidade dos contactos sociais, imprescindíveis para que os grupos de vizinhança permaneçam organizados [...]”⁵³. A esse respeito, Bosi traz um relato de um evento religioso ao qual assistiu em 1975, em louvor a Santo Antônio, em uma capelinha localizada no quintal de uma casa, localizada em um bairro periférico de Vargem Grande Paulista, a sudoeste da Região Metropolitana de São Paulo. Conta o autor que a dona da casa

Nhá-Leonor oferecia então o churrasco de um boi que mandava matar todo ano para cumprir uma promessa feita ao santo. Pelas dez horas chegou o capelão, que não é, como se sabe, um padre [...] mas, no caso, um gordo

⁴⁹ Ibid., p. 149.

⁵⁰ Ibid., p. 150.

⁵¹ Ibid., p. 150.

⁵² Ibid., p. 136-137.

⁵³ Ibid., p. 137.

cinquentão de tez rosada e olhinhos sorridentes que vinha de São Roque acompanhado de dois rapazes mais uma preta magra de meia-idade⁵⁴.

Dando seguimento, menciona que à certa altura ia o capelão entre os fiéis, gente simples da vizinhança, acabando de recitar “[...] as cinco dezenas de ave-marias e os seus padre-nossos[...]

O capelão começou a entoar nesse instante hino à Virgem, em latim (“Salve Regina, mater misericordiae”...), e, o que estranhei, foi seguido de pronto sem qualquer hesitação pelos presentes. Depois veio o espantoso, para mim: a reza, também entoada, de toda a extensa ladainha de Nossa Senhora igualmente em latim. Eu olhava e não acabava de crer: aqueles caboclos que eu via mourejando de serventes nas obras do bairro estavam agora ali acaipirando lindamente a poesia medieval do responso [...]”⁵⁶.

Bosi descreve pormenores a respeito de suas impressões e, em especial, sobre seu encantamento perante àquela cena. E finaliza seu relato, refletindo: “A velha síntese de práticas luso-coloniais e cultura rústica parece manter o seu dinamismo interior nas cerimônias daqueles caipiras afinal já bastante urbanizados em termos de economia e cotidiano”⁵⁷. Diante dessa experiência deveras interessante contada pelo autor, percebemos que é possível, mesmo fora dos limites de um bairro rural, vislumbrar a prática de diversas atividades folclóricas, que, mesmo ressignificadas em vários aspectos, ainda assim persistem em nossa cultura e carregam em si muito da tradição de outrora.

Ademais, é importante salientar que o caipira não deve ser encarado como se vivesse em uma ilha deserta, afastado de tudo e de todos. Sua vida veio sofrendo influências e transformações, em graus diferentes com relação ao povo da cidade, é certo, mas de um modo que deve ser encarado com maior naturalidade e sem julgamentos de valor. Afinal, são pessoas, como todos nós, que fazem parte da dinâmica do mundo, em qualquer época. E lembremos que trata-se de uma via de mão dupla, pois, além de ser influenciado pelos valores da cidade, o caipira também levou para o meio urbano seus hábitos da vida no campo.

⁵⁴ BOSI, 1996, p. 49.

⁵⁵ Ibid., p. 49.

⁵⁶ Ibid., p. 49.

⁵⁷ Ibid., p. 50.

Néstor García Canclini, ao tratar de cultura, relaciona-a diretamente ao conceito de *hibridação*, a qual o autor considera atraente tratar “[...] como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares”⁵⁸. Dentro dessa perspectiva, a menos num caso excepcional de um grupo que tenha conseguido se manter completamente isolado até hoje em algum local remoto, não se pode falar mais em cultura de um povo em sentido puro, fechada em si e detentora exclusivamente dos elementos dela originários. É evidente que pensar dessa forma denota demasiada ingenuidade, visto que a interação entre os grupos sociais já há muito vem se intensificando, e as culturas exercem influência, bem como são influenciadas intensamente mundo afora.

Segundo o autor, a hibridação cultural foi impulsionada, sobretudo, pela expansão urbana. Com relação às culturas latino-americanas, lembra que no começo do século XX, em média 10% da população dos países habitava as cidades, e que na época de sua reflexão este percentual já somava em torno de 60 a 70% das aglomerações vivendo em áreas urbanas. Isto posto, Canclini considera que

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação⁵⁹.

Esta interação a qual o autor se refere, ao que tudo indica, só tende a intensificar-se cada vez mais, fazendo com que a sociedade atual esteja sempre em mutação à velocidade nunca antes vista na história, em virtude dos avanços tecnológicos a que chegamos. Nesse sentido, ainda diz que as hibridações descritas em sua obra o levam a concluir que “[...] hoje todas as culturas são de fronteira [...]”⁶⁰, e explica sua afirmação asseverando:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as

⁵⁸ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. Tradução da introdução de Gênese Andrade. 4ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. XXXIX.

⁵⁹ Ibid., p. 285.

⁶⁰ Ibid., p. 348.

culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento⁶¹.

É evidente, então, que no mundo habitado de hoje há uma gama imensa de elementos culturais sendo amalgamados o tempo todo nessa “trama” a que Canclini se referiu, sendo possível afirmar que essa interação é executada de forma maciça e irreversível. Mas é certo também que há alguns decênios, em períodos ainda bem anteriores ao advento da internet, essas interações culturais não se davam de maneira tão rápida e de forma tão acentuada. E o ritmo de vida, por conseguinte, era outro.

No Brasil, por exemplo, a partir da década de 50 vai ganhando força um ideal de progresso e desenvolvimento com um projeto nacional de industrialização e urbanização. Porém, vivendo no ambiente rural, o caipira não se encontrava susceptível a essas transformações que condicionavam o cidadão urbano a se integrar neste processo. No seu meio natural, o homem rural ainda conseguia preservar o estilo de vida simples que o caracterizava, sobretudo com relação às normas e costumes que norteavam as relações familiares, com predominante influência da religião católica e conservação das tradições populares. No entanto, a questão é que todo esse cabedal de sabedoria popular acumulada pelo caipira no decorrer da vida tinha pouca valia no momento em que ele se via longe de seu ambiente natural. Assim, com o advento do êxodo rural, intensificado principalmente a partir dos anos 50, o caipira marcha para as cidades e se depara com um ambiente extremamente inóspito. Afirma Waldenyr Caldas que “o meio urbano sempre exerceu um fascínio sobre as pessoas do meio rural [...]”⁶², sendo que “a procura de melhores condições de vida, entre outras coisas, sempre determinou esse êxodo”⁶³. Nesse sentido, a migração em massa trouxe consequências para o novo modo de vida desses cidadãos. Deu-se uma ruptura do caboclo com seu meio natural, obrigando-o a estabelecer uma ligação com uma nova ordem econômica para ele desconhecida. Aí não era mais o dia e a noite que o guiava em seus afazeres, mas sim o barulho ressonante das máquinas a tolher sua liberdade de outrora. No mundo dito civilizado não existia a economia de subsistência, nem tampouco as relações de vida em comunidade as quais ele estava habituado

⁶¹ Ibid., p. 348.

⁶² CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 137.

⁶³ Ibid., p. 137.

durante toda vida. Nesse choque cultural, uma sensação de não pertencimento. Isso porque a cidade faz questão de desprestigiar tudo aquilo que considera não adequado aos seus padrões.

Em 1960, de acordo com dados do IBGE⁶⁴, a população urbana já somava 45% da totalidade de habitantes do país, sendo este o último período de nossa história em que a população rural ainda era maior que a urbana. Em 1970, o censo apontava que 56% dos brasileiros já integravam a população urbana, e dali para adiante essa diferença foi cada vez mais se acentuando. O caipira, sem formação e acostumado a exercer atividades rústicas do campo, quando se defrontava com a cidade, em geral buscava trabalho na construção civil ou em fábricas, tendo de se sujeitar a jornadas de trabalho sacrificantes impostas pelo ritmo urbano. Nesse sentido, o caipira de São Paulo assemelha-se à figura do candango de Brasília, que também, via de regra, era um sertanejo, mas oriundo sobretudo do sertão nordestino. Ambos, sem qualificação formal e obrigados a servir de mão-de-obra barata, foram vítimas de um sistema que não os acolheu adequadamente.

Candido, em entrevista concedida ao ator Paulo Betti em 2007, considera que o cururu, já numa versão secularizada e praticado pelos caipiras na cidade, ainda assim exerceu significativo papel de "amaciador cultural"⁶⁵, tendo em vista que os migrantes camponeses se reuniam aos finais de semana para prestigiar as cantorias, confraternizando-se numa espécie de "[...] recuperação parcial do mundo perdido"⁶⁶. Diversas outras manifestações da cultura caipira, que envolviam festas, danças e músicas variadas, serviram também para que esse homem de tradições rústicas, em seu processo de aculturação em curso, sentisse um pouco menos os efeitos penosos deste embate comportamental.

E assim nos acostumamos a enxergar esse homem como o avesso da modernidade, como o ser que carrega traços de uma cultura ultrapassada, rudimentar, que não cabe numa sociedade que se considera moderna. A despeito de eventuais visões ou pontos de vista de desprezo com relação à figura do caipira, é inegável perceber que suas tradições deixaram marcas profundas em nossos costumes, e isso não pode ser ignorado.

⁶⁴ IBGE. *Tendências demográficas no período de 1950/2000*.

⁶⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. "Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito". Revista USP – 100 anos de Antonio Candido. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-o-cururu-um-inedito/>. Acesso em: 04.out.2018, p. 25/30.

⁶⁶ Ibid., p. 25/30.

Ainda hoje percebemos traços dessa cultura que estão no imaginário das pessoas, ainda que muitos não se deem conta disso. As tradições populares resistem, pois muitos aspectos referentes ao que entendemos por sertão estão na alma do povo, fazem parte de sua história. Costumes, linguagem, religiosidade, elementos do folclore, festas típicas, ainda que transformadas no decorrer dos tempos, sobrevivem em nossos dias, sendo mantidas e compartilhadas por diversos segmentos da sociedade, espalhados por diversas localidades. Veja-se o exemplo da Festa do Saci, realizada desde 2003 em São Luiz do Paraitinga-SP, por ocasião do dia 31 de outubro. Enquanto muitos incorporaram as festividades de Halloween, valorizando elementos de uma cultura importada, lá eles promovem uma festa folclórica que adotou como símbolo a figura do Saci, realizando durante um fim de semana inteiro, entre outras coisas, seminários temáticos, brincadeiras de rua, shows musicais em diversos pontos da cidade, contação de histórias na praça, oficinas culturais para crianças, passeio “saciclístico” e várias outras atrações⁶⁷. Enfim, trata-se de uma resistência cultural, de ressignificação das tradições, num esforço para valorizar nossa identidade. Na cidade também existe uma instituição chamada SOSACI – Sociedade dos Observadores de Saci⁶⁸, que participa da organização desta festa anual, bem como promove diversas atividades culturais no decorrer do ano.

Durante a Festa do Saci de 2017, tive a oportunidade de estar presente na cidade, numa manhã de sábado, para assistir à palestra do violeiro e professor Ivan Vilela com o tema “Cultura caipira, resistência e enraizamento”, na qual ele fez uma síntese de seu livro *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*, de 2015. Em sua fala, destacou, entre outras coisas, a existência de 110 orquestras de viola caipira, atualmente, apenas no estado de São Paulo. Trata-se de um dado que impressiona e, ao mesmo tempo revela, segundo as palavras do professor, uma “celebração de valores”. Nesse sentido, ainda mencionou um trecho de seu livro que diz: “Seria melhor se olhássemos o caipira não como atrasado mas sim como o que resiste. Pela via da cultura é possível que não nos esqueçamos de quem sempre fomos”⁶⁹.

⁶⁷ PREFEITURA DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA. *Cultura: 15ª Festa do Saci*. Disponível em: <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/eventos/15o-festa-do-saci/>.

⁶⁸ SOSACI – SOCIEDADE DOS OBSERVADORES DE SACI. *Informações diversas*. Disponível em: <https://www.sosaci.org.br/>.

⁶⁹ VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 148.

Sobre Elpídio dos Santos, chamo a atenção para o fato de que ele não foi um compositor exclusivamente de música caipira, pois, como possuía grande conhecimento teórico musical, acabava transitando por vários outros gêneros. No entanto, suas canções de temática caipira são parte essencial de sua obra, e revelam, por meio do seu olhar, aspectos do homem rústico, de seu modo de vida peculiar, seus anseios e angústias, suas alegrias e tristezas. Evidente que não se trata de um retrato fiel do sertanejo, nem do final do século XIX e início do XX, e nem daquele das décadas seguintes que foi incorporando novos elementos em sua cultura, pois uma sociedade, urbana ou rural, nunca é algo estático, da qual se possa realizar um registro exato; ao contrário, possui dinamismo e seus integrantes estão em movimento constante, construindo seu modelo de cultura continuamente. Nos decênios de 1950 e 60, período da maioria das produções caipiras de Elpídio, ainda o Brasil podia ser considerado um país rural. E nesse contexto, de modo semelhante à visão da safra de compositores do período, Elpídio concebia o homem do campo, em suas canções caipiras, levando em conta muito a imagem geral que se tinha de sua figura, projetada já, em grande medida, pelos meios de comunicação do período. E como o compositor residia em São Paulo nessa época e vivia em constante contato com outros autores e intérpretes caipiras, provavelmente compartilhava dessa mesma idiossincrasia a respeito do caipira, vigente naqueles anos.

Claro que também deve ser reconhecido seu talento particular para a composição de músicas e versos. Imbuído de uma capacidade de observação do cenário e do modo de vida caipira, bem como das referências sobre esse universo apresentadas no cenário musical da época, Elpídio transpôs em suas letras e melodias um panorama dessa imagética. Assim, de forma muitas vezes “romanceada”, o autor assinalou momentos de vida relevantes sobre a população do sertão. Em suas canções de temática caipira, via de regra procurava promover um perfil idílico do homem rústico, sem ressaltar as precariedades que certamente ele enfrentava em seu dia a dia no campo. Se bem que no poema intitulado “Caipira”⁷⁰ observamos que Elpídio adota uma postura de crítica em relação ao modo como o caipira é tratado no meio urbano, e cede a voz ao matuto que, em primeira pessoa, expressa seu descontentamento em fala dialetal, por ter sido maltratado, logo no início, por uma moça da cidade.

⁷⁰ Cf. poema na página 293 da antologia que integra o final deste trabalho.

Não obstante, na maioria de suas letras de canções, percebe-se um discurso que indica haver possibilidade de felicidade mesmo em meio a um cenário humilde, de extrema simplicidade dos camponeses, com todas as privações inerentes a quem era desprovido do bem-estar material advindo do progresso técnico. Estudar a parte da obra de Elpídio que trata justamente desse universo traz uma contribuição significativa para quem deseja conhecer mais sobre o cancioneiro caipira produzido por ele, integrado ao contexto da época. Além do que, foram poucas as canções caipiras de sua autoria gravadas, permanecendo inéditas ainda grande parte delas. Nesse ponto reside a contribuição deste estudo, o de trazer à luz uma obra que ajudou, não somente a representar, mas também a identificar a imagem da figura do caipira, que ia se transformando conforme o passar dos anos.

É consenso que a busca pela compreensão do modo de ser caipira está relacionada, em grande medida, aos seus valores pessoais, ou seja, o que diz respeito ao seu caráter. Sobre essa questão, aponta Vilela: “Oliveira Viana, em seu livro *Populações Meridionais do Brasil*, cita quatro qualidades encontradas no caipira: a fidelidade à palavra dada, a probidade, a respeitabilidade e a independência moral”⁷¹. Essa concepção é tão pungente e significativa que acabou por se incorporar ao imaginário das pessoas quando se pensa no perfil do homem rural de todos os tempos, ainda que sua imagem seja depreciada em outros aspectos.

Sobre o âmbito da moral rústica, Xidieh ressalta justamente que nele

[...] os valores referem-se a situações práticas, isto é, aos momentos em que, havendo solicitação, eles podem se exteriorizar, como meios acomodadores e reguladores; às virtudes e aos vícios que podem estar à base da ação, apresentando-se, pois, como um quadro de referência em que, de um lado, está aquilo que a sociedade rústica preconiza e, de outro, aquilo que não deve ser feito nem pelo grupo e nem pelas pessoas⁷².

Percebe-se que o caipira é portador de valores tradicionais fortemente arraigados, frutos de uma sedimentação cultural de séculos. Ainda nos valendo dos apontamentos de Xidieh, realizados com base em diversas pesquisas de campo ao longo de anos, notamos que o autor propõe um quadro com o que seriam as virtudes e os defeitos de caráter, segundo a moral do homem rústico. Nesse sentido, de acordo com o autor, há

⁷¹ VILELA, 2015, p. 168.

⁷² XIDIEH, 1993, p. 84.

[...] expectativas coletivas quanto à hospitalidade, à justiça, à moral dos costumes, ao direito de propriedade, com os correspondentes sentimentos e qualidades morais de bondade, boa-fé, modéstia, simplicidade e honestidade em oposição à *vileza* com os correspondentes sentimentos e defeitos morais de ganância, malícia, escárnio, hipocrisia, impostura, mentira, etc⁷³.

Assim, tendo em vista a relevância cultural que teve e ainda tem em nossa cultura a figura do caipira e sua idiossincrasia, creio ser bastante oportuno voltar o olhar para o modo como Elpídio dos Santos concebeu esse homem rústico em suas composições, de modo a resgatá-las e torná-las públicas por meio de uma dissertação de mestrado.

A base deste trabalho é seu cancioneiro caipira. E pelo fato da minha cidade, Pindamonhangaba, estar situada próxima à São Luiz do Paraitinga (cerca de 60km de distância), que é a cidade natal do compositor, sempre soube de sua existência por meio de divulgações ocasionais da mídia local, geralmente em razão de alguma comemoração ou homenagem fazendo alusão à sua figura. Lembro-me também que sempre foi comum, ao falarem de Elpídio, trazerem à tona sua parceria de anos com o cineasta Mazzaropi, de quem foi amigo e, segundo os mais próximos, seu compositor preferido.

Tive a oportunidade de poder pesquisar o arquivo pessoal do compositor, que é composto por cadernos e centenas de folhas esparsas manuscritas e datilografadas com letras de canções, muitas delas contendo anotações relevantes, tais como título, ano de composição e forma poético-musical empregada. Misturadas às letras também estão alguns poemas e diversas partituras, não havendo separação do que é inédito ou não. Todo o material está organizado apenas por ordem alfabética, de acordo com os títulos das obras. Meu acesso a esse material só foi possível graças à generosidade de sua filha, Maria Aparecida dos Santos, a Parê, que é a responsável pela manutenção do arquivo de Elpídio. Ela guarda cuidadosamente e com perceptível carinho esses resquícios da memória de seu pai.

Parê, juntamente com seu marido Luiz Egyto, abriram as portas de sua casa e gentilmente me propiciaram examinar o referido material, motivo pelo qual foi possível a organização da antologia⁷⁴ que integra este trabalho. No primeiro

⁷³ Ibid, p. 84.

⁷⁴ O termo *antologia*, presente em vários momentos no texto, foi empregado tendo em mente uma coleta feita a partir da obra que forma o corpus total de Elpídio dos Santos, ou seja, entre as canções de diversos gêneros que compõem seu acervo, foi concebida uma coleção com aquelas que apresentam temática caipira e não possuem registros fonográficos. Assim, nas vezes em que houver referência à *antologia* como o conjunto das letras

encontro ela manifestou que poderia compartilhar comigo, de bom grado, o conteúdo do arquivo para a pesquisa a qual eu estava me propondo. Ali, então, verifiquei se tratar de um verdadeiro “achado” da cultura popular e que eu deveria, de algum modo, aceitar aquele presente e me debruçar sobre ele. Nesse sentido, sinto-me no dever de retribuir esta oportunidade que me foi oferecida e apresentar um resultado a contento.

Nas visitas à casa de Parê, procurei lançar o olhar sobre todo o material disponibilizado, selecionando e captando por meio de registro fotográfico as letras de canções nas quais, segundo minha apreciação, predominava a temática caipira, seja observando a classificação da forma musical costumeiramente anotada por Elpídio, ou analisando o conteúdo textual das referidas letras. É justamente por esse motivo, por ter em mãos apenas as letras e não conhecer o componente musical imaginado para cada canção, que tal tarefa exigiu um olhar atento para procurar identificar o que poderia ou não pertencer ao universo caipira. Na grande maioria dos casos, a letra já continha a anotação do autor, indicando, dentro do gênero caipira, qual a forma cancional em que foi concebida. Porém, noutros, em que não havia a respectiva indicação musical, fez-se necessária uma busca dentro das composições textuais por elementos que fizessem algum tipo de referência ao mundo rural. E assim, além de colher as letras já classificadas pelo autor, também consegui levantar dezenas de outras sem indicação musical, mas que de algum modo, em seu texto, faziam alusão ao campo ou seus habitantes. Estas foram, então, consideradas para este estudo, também como pertencentes ao gênero caipira e incluídas na antologia que integra o final do trabalho.

A partir desse procedimento, verifiquei posteriormente, por meio de pesquisas em sites especializados em catalogação de registros fonográficos de música brasileira e também de uma visita ao Museu Mazzaropi, em Taubaté-SP, quais das canções já haviam sido gravadas ou possuíam algum registro fonográfico. Para selecionar as letras que seriam reunidas, contemplei apenas as obras caipiras consideradas inéditas e efetuei, em seguida, uma cuidadosa transcrição dessas letras de modo a serem organizadas para compor, então, o chamado cancioneiro

reunidas ao final deste estudo, a ideia a ser transmitida é a do conjunto total das letras de canções caipiras do compositor, à exceção apenas das que já possuem registros fonográficos. Não se trata, portanto, de uma antologia do cancioneiro caipira, mas o próprio cancioneiro caipira é, neste caso, uma espécie de antologia da obra de Elpídio dos Santos.

caipira inédito do compositor. Passei, desse modo, a refletir sobre as particularidades do discurso poético-musical utilizado por Elpídio nessas obras.

Ao me debruçar sobre o material captado, pude observar que o trato metodológico se constitui em algo bastante particular, tendo de haver sempre uma adequação ao objeto de pesquisa. Minhas escolhas a esse respeito obedeceram a uma sequência natural dos acontecimentos, ou seja, na medida em que eu ia descobrindo novas informações, também ia pensando em formas mais adequadas de organizá-las.

Por meio de uma análise descrita em artigo, Rejane Oliveira chega a cinco categorias baseadas nos padrões recorrentes da pesquisa literária. Sobre uma delas, afirma a autora:

Bem menos comum é a categoria de *estudos empíricos*, os quais ampliam sua fonte de dados para além do texto literário, voltando-se para o levantamento de dados colhidos em outros meios e suportes, incluindo consulta em arquivos, depoimentos, entrevistas, pesquisa de campo, jornais, etc⁷⁵.

Constatei que minha pesquisa se encontra inserida justamente nessa classificação, tratando-se, portanto, de um estudo empírico. Dentro desse cenário, penso que não havia como fazer predefinições metodológicas, pois a construção e o desenvolvimento do projeto foram ocorrendo conforme o andamento das pesquisas nas fontes primárias. Assim, tendo em vista este tipo específico e pouco usual na pesquisa em Estudos Literários, procurei definir métodos próprios de organização dos dados gerados em decorrência da pesquisa realizada no arquivo pessoal do compositor, a partir de um olhar que buscava toda coerência e o rigor possíveis no trato com essas fontes.

Até o presente não existem trabalhos em nível de mestrado ou doutorado que tenham eleito como objeto de estudo o compositor Elpídio dos Santos ou sua obra musical. Assim, esta dissertação é o primeiro estudo, neste âmbito, a irromper por essas sendas. Desejo trazer à luz, com este trabalho, parte de uma criação artística que considero preciosa. Acredito ser essa uma tarefa de grande responsabilidade e desejo, ao cumprir a jornada, contribuir para que outras pessoas também se

⁷⁵ OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. "Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses". *Nonada Letras em Revista*. UniRitter, v. 1, n. 12, 2009, p. 6/12.

interessem em estudar alguma particularidade da variada obra do compositor. Se isso vier a ocorrer, é certo que ficarei imensamente satisfeito.

Mas por que estudar canção caipira num mestrado em Letras, e, ademais, estando inserido na área de Estudos Literários? Confesso que fiquei pensando se seria frutífero navegar nessas águas, ou melhor, ir no rumo dessa trilha, em direção ao sertão. Acabei encontrando alento nas palavras de Candido, que, em dado momento, propõe uma dimensão maior ao conceito de literatura. Diz o autor:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações⁷⁶.

A partir dessa visão é possível pensar a literatura em sentido menos excludente, já que englobaria todas as sociedades, em todos os seus níveis de criação artística. O autor ainda afirma que nenhum ser humano consegue viver sem o contato com algum tipo de fabulação, já que em algum momento do dia todos precisam “[...] mergulhar no universo da ficção e da poesia [...]”⁷⁷, pois isso se constitui como necessidade inerente ao ser humano, sendo a literatura, então, no seu sentido mais amplo, “[...] fator indispensável de humanização [...]”⁷⁸.

Quem adentra esse mundo jamais sai ileso, pois passa a pensá-lo de outra forma, sem horizontes preestabelecidos. A pesquisa em Estudos Literários, então, abrindo seu leque para outras formas de expressão para além dos livros, pode potencializar seu significativo papel enquanto instrumento que faz ampliar a reflexão acerca de questões culturais relevantes, que, de uma forma ou de outra, interessam a todos. O estudo sobre cancioneros populares, cultura espontânea, folclore, oralidade, enfim, de todos esses elementos que fazem parte das raízes e da identidade de todo nós, em grande medida figuram como uma espécie de literatura popular, o meio pelo qual o homem simples, de pouca instrução, também pode refletir de modo peculiar sobre sua condição humana.

Por fim, lembro que a literatura, assim como a música e a arte em geral, não tem uma utilidade prática, como uma invenção gerada por uma pesquisa na área

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 242.

⁷⁷ Ibid., p. 242.

⁷⁸ Ibid., p. 243.

das ciências exatas ou biológicas, porém o que elas podem provocar no íntimo do ser humano está muito além de qualquer dado quantificável, pois é da ordem do encantamento.

Para orientação da leitura, faço a seguir uma pequena síntese dos caminhos dessa travessia, convidando o leitor a me seguir e adentrar o inspirador universo das representações do nosso caipira e do discurso poético-musical de Elpídio dos Santos.

Eis a trilha percorrida:

O preâmbulo se dá, no capítulo 1, a partir de algumas considerações sobre São Luiz do Paraitinga-SP, terra natal de Elpídio, ainda hoje detentora de forte influência caipira. Em seguida, o texto procura situar a obra do compositor nos referentes períodos em que se deu sua concepção, em especial as décadas de 1950 e 60, com o reconhecimento público, bem como a continuidade da presença de suas canções no cenário musical brasileiro após sua partida, em 1970, até os dias atuais.

No segundo capítulo, são mostrados diversos modos de representação do caipira e seu meio, maneiras pelas quais sua figura foi retratada e, sobretudo, como a temática da vida rústica foi sendo construída e reconstruída pelo imaginário de músicos, poetas e prosadores de outrora. Há destaque, ainda, para o aspecto da estilização que o gênero caipira veio sofrendo no decorrer das décadas passadas.

Já o capítulo 3 mostra como se deu o olhar de Elpídio para a figura do caipira em suas canções, com ênfase para as composições produzidas especialmente para servirem de trilha musical aos filmes de Mazzaropi. Outro ponto relevante evidenciado são as parcerias com Cascatinha, João Pacífico e Raul Torres em composições que, curiosamente, fogem à temática caipira. Alguns dos “achados” da pesquisa...

O quarto e último capítulo procura desenvolver análises de algumas canções caipiras da lavra inédita do compositor, destacando-se formas cancionais tradicionais, como cururu, as de influência africana, como o jongo e as latino-americanas que também foram incorporados por nosso repertório caipira, como a guarânia. Apresenta, ademais, a curiosa modalidade musical denominada “manqueira”, bem pouco conhecida do grande público e da qual Elpídio também fez uso em suas composições.

Por fim, as considerações finais, última paragem dessa jornada. Destino de uma caminhada que procurei realizar com olhos atentos para tentar captar as nuances desse universo enigmático que possui ainda uma imensidão a ser explorada. Agradeço pela disposição do leitor, neste momento, e convido-o a caminhar ao meu lado nesta viagem para mim inesquecível, que foi o passo a passo da idealização deste trabalho.

E como fechamento (agora é para terminar mesmo!), ao final seguem dois anexos: o primeiro, com a antologia⁷⁹ das obras caipiras inéditas de Elpídio, as quais pesquisei junto ao acervo mantido por sua filha Parê, em São Luiz do Paraitinga, e o outro, contendo um pequeno conjunto iconográfico que mostra alguns momentos da trajetória do compositor. Tenho orgulho pelo privilégio de ter podido acessar o material e recolhido essas preciosidades para trazê-las a público.

Bora começá a viagem!

⁷⁹ Cf. nota 74 nas páginas 32-33.

*Cantá seja lá cumo fô
Si a dô fô mais grande qui o peito
Cantá bem mais forte que a dô
[...]*

“Cantá” – Gildes Bezerra

1 O LUGAR, O COMPOSITOR E SEU TEMPO

Para melhor compreensão do universo composicional de Elpídio dos Santos, é conveniente, a princípio, voltar o olhar para o local onde ele nasceu e viveu grande parte de sua vida: a pequena São Luiz do Paraitinga, no interior de São Paulo. Em seguida, examinar aspectos relevantes de sua trajetória musical, a partir de uma perspectiva sobre os gêneros cancionais praticados por ele no decorrer dos anos, em especial durante o período em que residiu na capital paulista. Foram, desse modo, as décadas de 1950 e 60 fundamentais para a afirmação profissional de Elpídio enquanto músico, pois ali pôde presenciar a divulgação de sua arte perante o grande público.

1.1 São Luiz do Paraitinga: refúgio da cultura caipira

Para discorrer sobre Elpídio dos Santos e cultura caipira, antes de mais nada faz-se necessário um pequeno sobrevoo sobre São Luiz do Paraitinga, cidade natal do compositor e, certamente, uma localidade brasileira bastante singular. Conservando ainda nos dias atuais muito do espírito de nossos costumes caipiras, é uma das referências do estado de São Paulo no que diz respeito à preservação das tradições populares, não permitindo que a modernidade destrua sua identidade cultural. O povo de São Luiz desenvolveu uma capacidade de receber o progresso sem se esquecer de suas origens, ou seja, do modo de vida caipira que sempre o caracterizou.

Fundada em 1769, a povoação recebeu o nome de São Luís e Santo Antonio do Paraitinga, sendo posteriormente mudado para São Luiz do Paraitinga, ocasião em que o padroeiro passou a ser São Luiz, bispo de Tolosa. Elevada à categoria de cidade em 1857, recebeu em 1873 a denominação de “Imperial Cidade de São Luiz

do Paraitinga”⁸⁰. No Portal IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, são destacadas algumas informações históricas da cidade:

No século XIX, a economia cafeeira promoveu o desenvolvimento regional e a cidade participou desse período de abundância, que levou os proprietários rurais à expansão de suas riquezas. A região também produzia feijão, cana, milho e mandioca, além do gado leiteiro - o que valeu à cidade o título de “Celeiro do Vale” -, enquanto o restante do Estado priorizava a cultura do café. Como resultado desse período produtivo, iniciaram-se as obras públicas, o calçamento das ruas com pedras, o loteamento urbano e a ornamentação dos casarões dos senhores rurais⁸¹.

O termo “Paraitinga” é de origem tupi-guarani e significa “águas claras”. Este é o nome do rio que perpassa a cidade, localizada entre Taubaté e Ubatuba, a pouco mais de 170 km da capital paulista, na região do chamado Alto Vale do Paraíba. Possui uma arquitetura típica do século XIX, proveniente da economia cafeeira que promoveu o desenvolvimento da região naquele período. De acordo com o site Infopatrimônio⁸², especializado no registro do patrimônio histórico brasileiro, o conjunto histórico e paisagístico do centro da cidade está sob os cuidados do IPHAN desde 2012, e sua área envoltória, no centro, foi tombada pelo CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico em 1982, abrangendo casas de uso residencial e pequenos comércios. De acordo com o Portal do Governo do Estado, o município

[...] ainda mantém sua arquitetura colonial, típica do século XIX, no contorno de seus casarões, resultando no maior acervo arquitetônico colonial de São Paulo. Ao todo, são 437 edificações preservadas na área urbana, todas tombadas pelo Condephaat [...] ⁸³

O centro histórico não é composto, inclusive, apenas de uma coleção de fachadas, posto que grande parte das edificações ainda hoje abriga muitas das famílias de seus descendentes, conferindo, assim, maior importância referente à história e conservação do conjunto.

⁸⁰ PREFEITURA DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA. *Histórico: aspectos históricos e econômicos*. Disponível em: <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/a-cidade/historico/aspectos-historicos-e-economicos/>.

⁸¹ PORTAL IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *São Luiz do Paraitinga-SP*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/294>.

⁸² INFOPATRIMÔNIO – PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO. *São Luiz do Paraitinga - Conjunto histórico e paisagístico*. Disponível em: <http://www.infopatrimonio.org/?p=696#!/map=38329&loc=-23.221015200000007,-45.30942440000001,17>.

⁸³ PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO. *São Luiz do Paraitinga: de carnaval a carnaval*. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/sao-luiz-do-paraitinga-de-carnaval-a-carnaval/>.

De acordo com apontamento feito por Antonio Guimarães e Paulo Barja, citando Santos e Paes-Luchiari:

O esvaziamento do ciclo cafeeiro na região levou à decadência econômica de Paraitinga. Dos tempos áureos do café, restou no município um rico patrimônio arquitetônico que, somado às manifestações culturais, é apropriado pela atividade turística, que passa a ocupar lugar central na economia local ao final do século XX⁸⁴.

A cidade, assim, faz questão de manter vivos costumes seculares como as folias do Divino, a Cavalhada, grupos de Congada e Moçambique, a festa de Santa Cruz, entre os principais, apresentados tanto na parte urbana quanto nos bairros rurais do município já há várias gerações.

Incrustada nas montanhas da Serra do Mar, São Luiz do Paraitinga possui atualmente, conforme aponta dados do IBGE, cerca de 10.684 habitantes (população estimada em 2018)⁸⁵. As atividades econômicas estão ligadas essencialmente à agropecuária (produção de leite, milho, feijão, entre as principais) e aos pequenos comércios. Hoje a cidade também conta com o turismo como significativa contribuição para a renda da população.

Além das festas folclóricas e religiosas que atraem anualmente milhares de pessoas interessadas em conhecer um pouco mais dessas tradições, São Luiz tem em seu prestigiado carnaval de marchinhas um ponto alto dentre suas festividades. Curioso é que a cidade passou quase todo o século XX sem a presença do carnaval. Isso porque em 1912 chegou à cidade um monsenhor que proibiu todas as manifestações que ele considerava profanas, a partir de um suposto discurso dizendo à população luizense que Deus castigava com rabo e chifre aqueles que pulassem carnaval⁸⁶. A propósito, sobre a influência exercida por religiosos junto à comunidade rústica, desde as épocas mais distantes, Xidieh aponta um exemplo:

É o capelão o senhor de uma extraordinária riqueza de informações tradicionais, e sua intervenção, consubstanciadas nas experiências

⁸⁴ GUIMARÃES, Antonio Carlos M.; BARJA, Paulo Roxo. "A reterritorialização da marchinha: o carnaval 'caipira' de São Luiz do Paraitinga". Revista Extraprensa – Cultura e comunicação na América Latina. Universidade de São Paulo, v. 9, n. 2, p. 128-141, 2016, p. 137.

⁸⁵ IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *São Luiz do Paraitinga-SP*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-luiz-do-paraitinga/panorama>.

⁸⁶ MORAES, Stela Guimarães de. *Do rabo e chifre às marchinhas: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz de Paraitinga (SP)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, p. 70.

coletivas, funciona como meio de controle, de orientação, de afirmação, de expectativa, para o comportamento do homem rústico⁸⁷.

Dados sobre a religiosidade do brasileiro colhidos no Censo Demográfico de 1940, de acordo com o IBGE, apontavam que 95% da população se declarava como católicos romanos⁸⁸. Possivelmente, em localidades interioranas, deveria ser ainda maior esse índice, dado o perfil mais conservador do povo caipira. E tendo em vista esta quase totalidade da população sendo seguidora da tradição católica, é certo que tudo o que o líder religioso local pregava tinha profunda influência entre os fiéis do lugar. No caso do carnaval em São Luiz, podemos observar que essa “obediência” ao monsenhor perdurou por vários decênios.

Ocorreu, então, que em 1980 foi veiculada uma reportagem no Jornal Hoje, da Rede Globo, intitulada *São Luiz do Paraitinga, a cidade paulista sem Carnaval*. Sobre a consequência negativa desta divulgação televisiva, destaca Stela Moraes: “E é exatamente contra a depreciação causada pela divulgação do ‘rabo e chifre’ e pela busca de uma nova forma de visibilidade que os luizenses recriaram a festa carnavalesca”⁸⁹. Com a repercussão, a cidade passou, em seguida, a retomar seu carnaval e esse marco se deu justamente sob a denominação de “Carnaval do rabo e chifre”. E a partir daí a cidade foi criando seu carnaval de identidade própria, com os blocos reverenciando personagens da cultura e lendas locais, e um repertório exclusivo de marchinhas carnavalescas, que foram reinventadas pela musicalidade folclórica local.

Em 27 de janeiro de 2008 o carnaval de São Luiz do Paraitinga chegou a ser descrito numa reportagem do jornal norte-americano *The New York Times*⁹⁰, que destacou, entre outras peculiaridades, a história desse hiato de décadas sem festividades de carnaval, bem como sua retomada e o decreto municipal que proíbe que seja executado durante o carnaval outros ritmos; por lá, nesse período só se ouvem as já tradicionais marchinhas luizenses. Como se percebe, falando de São Luiz do Paraitinga, até mesmo nos elementos do carnaval, estão presentes influências do universo caipira. No tocante a essa particularidade, Guimarães e Barja

⁸⁷ XIDIEH, 1993, p. 105.

⁸⁸ IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *O quesito “religião” no censo demográfico de 1950 (Documentos Censitários – Série C – Número 8)*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Estatística – Serviço Nacional de Recenseamento, 1952. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv84322.pdf>.

⁸⁹ MORAES, 2010, p. 87.

⁹⁰ KUGEL, Seth. Carnival on a smaller stage. *The New York Times*, New York, 27.jan.2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/01/27/travel/27journeys.html>.

afirmam que o advento do turismo em São Luiz serviu para valorizar a cultura caipira, bem como afastar o estigma negativo ligado à figura do caboclo. Para completar a reflexão, destacam alguns aspectos relevantes, novamente citando Santos e Paes-Luchiari:

A cultura local hoje é vista como um dos trunfos no momento de atrair turistas, principalmente durante o carnaval e a Festa do Divino Espírito Santo. Uma cultura que sempre foi tratada pejorativamente, com a valorização do pitoresco, do peculiar, um estilo de vida tido como inferior passou a ser exaltado e visto como um verdadeiro *modus vivendi*, que deve ser mantido⁹¹.

Na história recente de São Luiz há, no entanto, um fato bastante triste que abalou fortemente seus moradores e comoveu a todos que acompanharam os acontecimentos pelos noticiários. Trata-se da enchente ocorrida no dia 1º de janeiro de 2010, a maior já registrada na cidade e que deixou submerso todo o centro histórico, consequência de fortes chuvas em dezembro que fizeram o Rio Paraitinga subir em mais de 12m o nível de suas águas⁹². Dessa tragédia foram imensos os prejuízos materiais aos moradores e ao patrimônio cultural do município, sem, felizmente, registro de nenhuma vítima.

Poucos meses antes do ocorrido, foi realizado no coreto da praça central da igreja matriz de São Luiz um tributo a Elpídio dos Santos, em homenagem ao centenário de seu nascimento, com a presença de diversos artistas do cenário musical brasileiro tais como Fafá de Belém, Renato Teixeira, Zeca Baleiro, Zé Geraldo e outros, culminando na gravação de um DVD comemorativo. A respeito desse momento, destaca Renato Teixeira:

Estávamos todos muito felizes naqueles dois dias que antecederam a gravação desse DVD. Todos os participantes, no desenvolvimento de suas carreiras, já haviam assimilado a influência de Elpídio. Zé Geraldo, Zeca Baleiro, são exemplos dessa influência benéfica de sensibilidade e simplicidade. E havia também uma quantidade de meninos talentosos, alguns descendentes diretos de Elpídio e outros que vieram atrás de sua luz. São as novas vozes do interior. Quando Fafá dispara “Eu vim te confessar”, todo o talento do grande compositor explode num dos momentos mais bonitos da música brasileira. Mal sabíamos que dali há muito pouco tempo, grande parte da cidade seria destruída pelo rio. Este DVD, mais do que um tributo aos cem anos de nascimento desse autor magnífico, tem um significado que o perseguirá para sempre. Aquela noite, no coreto da praça, a velha e querida São Luiz do Paraitinga, despedia-se

⁹¹ GUIMARÃES e BARJA, 2016, p. 137.

⁹² JORNAL da Reconstrução. *Como tudo aconteceu*. Ano 1. Número 1. São Luiz do Paraitinga: 1ª quinzena/mar.2010.

de todos nós ao som das músicas daquele que a amou com toda poesia de sua alma, Elpídio dos Santos!⁹³

Com auxílio do poder público, de diversas instituições e grande mobilização popular, São Luiz foi rapidamente reconstruída e o espírito festeiro de seu povo despontou novamente.

É deste chão que veio Elpídio dos Santos, bem como outras duas figuras ilustres de nosso país: Oswaldo Cruz e Aziz Ab'Saber. São Luiz do Paraitinga constitui-se num reduto da tradição popular e os luizenses entenderam a importância para eles em se manter esse conceito, essa representação cultural peculiar que os define perante a sociedade. O imaginário da cidade expressa, ainda que de modo ressignificado, sua história e costumes antigos, resquícios de épocas passadas. Esse painel que foi construído faz dessa terra um local aprazível, com o jeito simples dos seus moradores, a facilidade para fazer amizades, a vida contemplativa e as conversas que lembram o passado, traduzindo um estilo de vida cotidiana que leva as pessoas de fora a considerá-los genuínos caipiras do estado de São Paulo.

1.2 O compositor: sua obra e seu tempo

Elpídio dos Santos (1909-1970)⁹⁴ foi um compositor popular bastante eclético, tendo produzido ao longo de quatro décadas de atividade cerca de mil obras, entre canções caipiras, sambas, valsas, boleros, maxixes, marchinhas, chótis, choros e músicas sacras, entre outras, bem como partituras para banda. Possuidor de um sólido conhecimento teórico musical, acabou não se restringindo a compor num único gênero, ao contrário disso, se aventurou nos mais diversos segmentos musicais.

Segundo consta num manuscrito, pesquisado em seu arquivo pessoal, a primeira canção composta por Elpídio foi intitulada “Desengano”, e data de 1930. O compositor não identificou o gênero musical desta obra, limitando-se a inserir, no final, o seguinte: “Música, letra e cópia de Elpídio – S. Luiz 13-III-1930”, bem como a confirmação da criação inicial: “1ª música de minha autoria – Elpídio”. Aqui, embora não haja a identificação do gênero empregado, é possível que tenha sido composta

⁹³ TRIBUTO a Elpídio dos Santos. São Luiz do Paraitinga: Instituto Elpídio dos Santos, 2010. 1 DVD.

⁹⁴ Informações a respeito da vida pessoal de Elpídio dos Santos, incluídas neste trabalho, foram-me transmitidas por Parê, uma de suas filhas.

como um samba, dado o contexto da época e a semelhança de conteúdo com outras composições encontradas em cadernos de Elpídio, do início da década de 30, inteiramente compostos por sambas.

Sobre o cenário da música popular neste período, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello destacam:

O início dos anos 1930 é marcado pelo processo de cristalização e expansão do samba e da marchinha. (...) o samba torna-se, no período de 1931-1940, o nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco [...] ⁹⁵

Desde a infância, Elpídio dos Santos manifestava familiaridade com a música. Filho de um maestro de banda local, aprendeu a tocar vários instrumentos de sopro e corda, mas elegeu o violão e nele se aperfeiçoou. Participou como músico nessa corporação musical regida por seu pai em apresentações por sua cidade e também em festas religiosas pela região. Integrou ainda a orquestra local, também regida por seu pai, que fazia apresentações no cinema da cidade, musicando filmes mudos apresentados na época. Assim, durante as décadas de 30 e 40 exerceu várias profissões até se firmar como bancário no antigo Banco do Vale do Paraíba, porém nunca deixando de compor e mantendo sempre viva a esperança de ter suas composições gravadas e reconhecidas. Ainda em São Luiz conheceu Mazzaropi, até então um desconhecido artista de circo, de quem se tornou grande amigo.

Nesse período, sempre atento às tendências musicais vigentes, compôs inúmeras canções nos gêneros populares da época, tais como samba, valsa, samba-canção, samba-choro, fox-canção e marcha. A partir da metade dos anos 40 surgem novidades como chótis, rancheira e bolero. E no fim desta década desponta no cenário musical brasileiro o baião, personificado na figura de Luiz Gonzaga. O ano de 1950 viveu o auge do ciclo do baião, sendo que vários compositores e intérpretes aderiram ao gênero nordestino ⁹⁶. Elpídio continuava conciliando seu trabalho no banco com as composições, acompanhando as tendências da época e transitando com desenvoltura entre diversos gêneros e formas cancionais, devido ao conhecimento musical desenvolvido desde a infância.

⁹⁵ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 88.

⁹⁶ Ibid.

Baião, samba-canção, bolero e tango foram algumas das principais modalidades musicais dos anos 50, sendo que Elpídio utilizou-se delas todas em suas composições, além de diversas outras ao longo da carreira, tais como marcha-rancho, rumba e polca, para citar algumas. No início dessa década, o compositor foi transferido para São Paulo, em virtude de seu emprego, passando a viver com sua família na capital e, em 1954 conseguiu ter sua primeira canção gravada: *A cruz de ferro* (Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos), pela dupla Souza e Monteiro.

Os anos que se seguiram, nas décadas de 1950 e 60, foram vitais para a solidificação de sua carreira musical. E mesmo vivendo na capital, Elpídio conservava em si a “alma interiorana”, fruto de cerca de quatro décadas de vida em São Luiz do Paraitinga. Assim, não se esquecendo de suas origens, escrevia com propriedade suas canções de temática caipira, tendo a saudade como tema recorrente em grande número de canções. Como essas obras de cunho nostálgico foram compostas durante o período vivido na cidade grande, é de se supor que a inspiração tenha sido justamente esse afastamento das origens, que remontam à vida simples em sua pequena cidade natal.

Ainda na capital, nos anos 50, Elpídio foi convidado pelo cineasta Mazzaropi a compor trilhas musicais para seus filmes, sendo grande parte dessa produção composta por canções referentes ao universo rural, porém já criadas nos moldes musicais importados que foram incorporados pela música caipira, como guarânicas e rasqueados paraguaios e canções rancheiras mexicanas. O ecletismo e os olhos voltados para as produções musicais de seu tempo tinham nele forte presença, tanto que chegou a produzir canções inclusive na modalidade denominada tupiana. Esta, foi uma tentativa mal-sucedida de Nonô Basílio e Mário Zan de tentar “nacionalizar” a música sertaneja, que, segundo eles, estava sendo descaracterizada por ritmos “alienígenas”⁹⁷. Em seu livro, Caldas ainda aponta trecho de uma reportagem da *Revista Sertaneja*, especializada no gênero, para melhor ilustrar os propósitos do grupo Tupiana:

Acaba de ser apresentado ao público um novo gênero musical que é, por assim dizer, a procura de um ritmo mais genuinamente brasileiro que o rasqueado – já que este possui raízes na guarânia paraguaia – sem, no fundo parecer-se, em sua estrutura, com o andamento da discutida e controversa manifestação musical: a “tupiana”⁹⁸.

⁹⁷ CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁹⁸ Ibid., p. 66.

De acordo com o raciocínio de Nonô Basílio, autor do termo “tupiana”: “Se o paraguaio, que também é conhecido como guarani, tem um ritmo chamado de guarânia, o brasileiro, que possui sangue tupi, pode ter sua tupiana”⁹⁹. No entanto, suas intenções não lograram êxito, devido à falta de receptividade do público sertanejo da época. Mesmo tendo sido um movimento de curta duração, Elpídio também chegou a compor tupianas, sendo uma delas, “Manakiriki”, em parceria com Mário Zan, gravada em 1960 pelo Duo Irmãs Celeste. O curioso é que, mesmo aderindo à novidade da tupiana, Elpídio não era radical em seus conceitos a ponto de rechaçar outros gêneros, ao contrário, utilizava-se de todos eles em sua criação musical. Porém, a mais improvável de suas composições, presumivelmente é o rock intitulado “Anjinho da gang” (Elpídio dos Santos/ Benjamin Nascimento), gravado em 1964 pelo grupo vocal The Beverlys. Em seu arquivo podem ser encontradas ainda letras de canções inéditas em gêneros como calipso, rumba, galopa, maxixe, lundu, polca, jongo, e o praticamente desconhecido joropo, entre outros. É perceptível, diante deste cenário, que Elpídio possuía grande verve musical, sendo um criador que produzia intensamente nas mais variadas e distintas formas cancionais.

De 1957 a 1960 foi contratado pelo Serviço Social do Comércio – SESC para trabalhar como professor de violão. Ainda na capital, estudou no Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, diplomando-se como professor e realizando posteriormente o Curso de Aperfeiçoamento Musical (para violão) no Instituto Musical de São Paulo. Por esses anos passou a ser reconhecido como compositor de grande apelo popular, tendo suas obras gravadas por intérpretes consagrados na época, tais como Duo Brasil Moreno, Dircinha Costa, Cascatinha e Inhana, Trio Itapoã, Irmãos Galvão, Elza Laranjeira, Mazzaroppi, Tonico e Tinoco, entre outros.

1.2.1 O “Caderno do avião”

O chamado “Caderno do avião”, assim carinhosamente apelidado pelos membros da família de Elpídio, é um dos documentos mais significativos existentes no arquivo pessoal do compositor. Trata-se de um caderno de capa dura, presente de sua mãe por ocasião de seu aniversário no ano de 1949. Completava ele, então, 40 anos de idade naquele momento.

⁹⁹ Ibid., p. 67.



Capa e contracapa do “Caderno do avião”

Elpídio utilizou ao longo de anos este caderno como um catálogo manual, no qual ia passando a limpo letras de canções em suas versões definitivas, usualmente seguidas de informações, tais como título, gênero, autor(es) (no caso apenas ele ou, acompanhando, o nome do parceiro), bem como se a referida canção já havia sido gravada e o nome do(s) intérprete(s). Prova da importância atribuída a este documento está nas próprias palavras de Elpídio, que deixou registrado nas primeiras páginas o seguinte texto, aqui reproduzido na íntegra:

Dedicatória

Este livro, é o meu tesouro; dedico-o aos meus entes queridos (Mãe, Mulher e Filhos) pedindo que o conserve com carinho, porque nele, existe um pedaço de mim, que viverá para os meus, depois do meu desaparecimento da face da terra.

Elpídio
São Paulo, 2 de Fevereiro de 1963.

É possível identificar que esta dedicatória foi escrita somente vários anos depois ao início dos registros, visto que a primeira letra transcrita data de 1952. Já o último registro feito por Elpídio se deu em 1969, ano anterior à sua morte, tendo ficado várias páginas em branco, que, muito possivelmente, seriam preenchidas por ele nos anos seguintes.

O “Caderno do avião” foi uma das bases referenciais que utilizei no momento da transcrição das letras reunidas para este trabalho (ao final, em anexo) justamente para dirimir dúvidas a respeito de títulos, formas musicais ou determinados trechos das composições que, muitas das vezes, apareceram em variadas versões em folhas esparsas, no decorrer da pesquisa nos registros do arquivo. Assim, o acesso a este material, diretamente na fonte primária e na íntegra, foi de vital importância para a elaboração da antologia, de maneira sistemática e mais fidedigna possível.

Como exemplo da pluralidade musical que compõe a obra de Elpídio dos Santos, seguem listados abaixo alguns títulos, acompanhados do referido gênero ou forma cancional e autor(es), presentes no caderno, lembrando que nele está somente um resumo das principais composições selecionadas pelo autor. Em seu arquivo ainda há centenas de folhas esparsas com letras que foram compostas em outras modalidades não listadas na relação abaixo.

- “Mau oiado” (Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos) – Baião
- “Você vai gostar” (Elpídio dos Santos) – Rancheira
- “Covarde” (Elpídio dos Santos) – Samba-canção
- “Depois do chimarrão” (Elpídio dos Santos/ Nininho) – Rasqueado paraguaio
- “Ranchinho do interior” (Elpídio dos Santos/ Mário Vieira) – Chótis
- “Hora em seresta” (Elpídio dos Santos) – Guarânia
- “Vento noroeste” (Elpídio dos Santos/ Juraci Rago) – Congada praiana
- “Agora sim” (Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz) – Samba
- “Bobão” (Elpídio dos Santos/ Benedito de Paula) – Fox
- “Pula cipó” (Elpídio dos Santos) – Marcha tarantela
- “Velho moinho” (Elpídio dos Santos) – Toada
- “Noite sem lua” (Elpídio dos Santos) – Bolero
- “Insônia” (Elpídio dos Santos) – Valsa
- “Espelho do Brasil” (Elpídio dos Santos/ Pichincha) – Marcha rancho
- “Isso não se faz” (Elpídio dos Santos) – Choro
- “Abandonada” (Elpídio dos Santos) – Rumba
- “Que medo” (Elpídio dos Santos) – Marcha (Carnaval)
- “Cheiro de mato” (Elpídio dos Santos) – Toada baião
- “A muié do canoeiro” (Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos) – Cururu
- “Filé minhão” (Elpídio dos Santos) – Polca
- “Não dá jeito (Elpídio dos Santos) – Joropo

“Leila” (Elpídio dos Santos) – Calipso

“História do Saci” (Elpídio dos Santos) – Infantil

“Galhinho de arruda” (Elpídio dos Santos) – Quizumba

Por essa compilação é possível se ter uma ideia da musicalidade que devia fervilhar na mente do compositor. Ainda que nunca tivesse conseguido viver exclusivamente da música, Elpídio se esforçava por conciliar as atividades profissionais no banco com suas composições. Em junho de 1955 a trajetória musical de Elpídio é tema de uma reportagem do jornal *Gazeta Mercantil*, de São Paulo, na qual o colunista destaca:

O início de sua carreira como compositor foi dos mais árduos, chegando até passar por humilhações ao tentar vender seus trabalhos. Rapaz tímido, todavia não desanimou e continuou a compor febrilmente, na certeza de que um dia seus esforços seriam recompensados. Seu acervo já passou da casa dos 500. São trabalhos que guarda cuidadosamente em mais de dez pastas, rigorosamente catalogados (não se esqueçam de que ele é bancário...) ¹⁰⁰.

Mais adiante, é dito que Elpídio encontrou na pessoa de Anacleto Rosas Junior uma “[...] promessa animadora e sincera” ¹⁰¹, vindo a ser a toada *A cruz de ferro*, parceria de ambos, a primeira canção do compositor luizense a ser gravada, indicando, naquele momento, “[...] o caminho que deveria seguir” ¹⁰².

1.3 Anos 50 e 60: o reconhecimento público

A seguir está um panorama das obras de Elpídio, durante as décadas de 1950 e 60, que tiveram registros, por meio de gravações em discos ou integrando trilhas sonoras de filmes de Mazzaropi. Os referidos períodos englobam toda a fase de produção em que o compositor acompanhou o lançamento de suas canções por diversos intérpretes da época até o ano de 1970, data de seu falecimento. Assim, mirando este cenário ¹⁰³, é possível perceber várias nuances que integram o perfil criador do artista.

¹⁰⁰ FONSECA, Wadeco. Elpídio dos Santos – compositor e bancário. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 10.jun.1955.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Fontes: Fundaj - Fundação Joaquim Nabuco (www.fundaj.gov.br); IMMUB - Instituto Memória Musical Brasileira (immub.org); Museu Mazzaropi (museumazzaropi.org.br); Letras manuscritas e datilografadas de canções de Elpídio dos Santos, e recortes de jornais com referências às suas composições, pesquisados em seu arquivo pessoal. Observações: 1) em algumas canções não há anotação da forma cancional, por não ter sido

1954

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>A cruz de ferro (I)*</i> (Toada)	Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Souza e Monteiro
<i>A muié do canoero</i> (Cururu)	Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Sulino e Marrueiro
<i>Chegadinho chegadinho</i> (Baião)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Dircinha Costa
<i>Você vai gostar</i> (Rancheira)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	José Tobias

*No “Caderno do avião” Elpídio assinalou como autores da canção *A cruz de ferro (I)* também o nome Patativa; no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, constam como autores apenas Elpídio dos Santos e Anacleto Rosas Junior.

1955

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Bandinha do interior</i> (Chotis)	Elpídio dos Santos/ Mário Vieira	78 rpm	78 rpm	Elza Laranjeira
<i>Cai sereno*</i> (Baião)	Conde/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Mazzaropi
<i>Despertar do sertão</i> (Toada canção)	Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	78 rpm	78 rpm	Cascatinha e Inhana
<i>Dona do salão</i> (Rancheira)	Conde/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Mazzaropi
<i>Lua na roça</i> (Valseado)	Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	78 rpm	78 rpm	Duo Brasil Moreno
<i>Nunca mais</i> (Samba)	Nilo Viana/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Moreira da Silva

*No “Caderno do avião” Elpídio classificou a canção *Cai sereno* como Batuque; no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, ela aparece registrada como Baião, bem como num recorte de jornal do arquivo pessoal do compositor, datado de 1955. Nomeada com esta forma, a canção foi gravada e levada ao público. No entanto, de acordo com Ivan Vilela, membro participante da banca de qualificação deste trabalho, a modalidade musical que melhor se enquadra nesta canção é a Congada, devido ao seu andamento, conforme demonstrou o violeiro e professor na referida ocasião, em 28/08/2018.

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Cai sereno</i> (Baião)	Elpídio dos Santos/ Conde	Mazzaropi	A carrocinha

possível colher tais informações. 2) procurei recolher todas as canções de Elpídio que tiveram registros fonográficos durante o período em que viveu; se, porventura, uma ou outra obra escapou à minha visão, certamente foi porque não encontrei dados comprobatórios evidenciando que, de fato, tiveram registros.

1956

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Bobão</i> (Fox)	Elpídio dos Santos/ Benedito de Paula	78 rpm	78 rpm	Titulares do Ritmo
<i>Depois do chimarrão</i> (Rasqueado paraguaio)	Nininho/ (Elpídio dos Santos)	78 rpm	78 rpm	Duo Brasil Moreno
<i>Na piscina de madame</i> (Fox)	Conde/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Mazzaropi
<i>Pinheirinho de Natal*</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Trio Paulistano
<i>Velha história</i> (Chotis)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Irmãs Galvão
<i>Velho moinho</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Souza e Monteiro

*No "Caderno do avião" a canção está grafada como *Pinheirinho de Natal*; já no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco está registrada como *Pinheiro de Natal*.

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Na piscina de madame</i> (Fox)	Elpídio dos Santos/ Conde	Mazzaropi	O gato de madame
<i>Dona do salão</i> (Rancheira)	Elpídio dos Santos/ Conde	Mazzaropi	Fuzileiro do amor

1957

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Noite sem lua</i> (Bolero)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Marina Barbosa

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Chuva bendita</i>	Elpídio dos Santos/ Conde	Mazzaropi	O noivo da girafa

1958

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Longe dos olhos</i> (Valsa)	Armando Neves/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Cascatinha e Inhana
<i>Nóis vai</i> (Marcha)	Bob Junior/ Elpídio dos Santos/ Mário Zan	78 rpm	78 rpm	Osmar Zan
<i>O bom menino*</i> (Toada canção)	Osvaldo de Barros/ Geraldo Blota/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Moreno e Moreninho
<i>Pedaco de saudade</i> (Samba)	Bob Junior/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Duo Brasil Moreno

*No "Caderno do avião" Elpídio classificou a canção *O bom menino* como Toada; no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, ela aparece registrada como Toada canção.

1959

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Fantasia cigana*</i> (Canção)	Manoel Marques/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Duo Brasil Moreno
<i>Me leva</i> (Valseado)	Priminho/ Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	Na beira da tuia	LP	Tonico e Tinoco
<i>Me leva</i> (Valseado)	Priminho/ Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	78 rpm	78 rpm	Pininha e Verinha
<i>Meu sonho</i> (Guarânia)	Daniel R. Salinas/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Trio Itapoã
<i>Meu sonho</i> (Guarânia)	Daniel R. Salinas/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Trio Tropical
<i>Minha paixão</i> (Guarânia)	Daniel R. Salinas/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Trio Itapoã
<i>O bom menino</i> (Toada canção)	Osvaldo de Barros/ Geraldo Blota/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Moreno e Moreninho

*No “Caderno do avião” Elpídio classificou a canção *Fantasia cigana* como Valsa; no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, ela aparece registrada como Canção.

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Fogo no rancho</i> (Toada)	Elpídio dos Santos/ Anacleto Rosas Junior	Mazzaropi	Jeca Tatu

1960

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Fogo no rancho</i> (Toada)	Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Mazzaropi
<i>Manakiriki</i> (Tupiana)	Elpídio dos Santos/ Mário Zan	78 rpm	78 rpm	Duo Irmãs Celeste
<i>Manakiriki</i> (Tupiana)	Elpídio dos Santos/ Mário Zan	Longe de ti	LP	Duo Irmãs Celeste
<i>Me leva</i> (Valseado)	Priminho/ Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	78 rpm	78 rpm	Tonico e Tinoco
<i>Rede de Taboa</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Cascatinha e Inhana
<i>Rede de Taboa</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Rede de Tabôa	LP	Cascatinha e Inhana
<i>Santinho esquecido</i> (Valsa)	Conde/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Trio Mineiro
<i>Você vai gostar*</i> (Guarânia)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Pedro Viana

*No “Caderno do avião” Elpídio identificou a canção *Você vai gostar* como uma Rancheira; no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, no registro fonográfico do intérprete Pedro Viana ela aparece como Guarânia.

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Coração amigo</i> (Toada baião)	Elpídio dos Santos/ Zé do Rancho	Mazzaropi	As aventuras de Pedro Malasartes
<i>Meu defeito</i>	Elpídio dos Santos/ Zé do Rancho	Mazzaropi	As aventuras de Pedro Malasartes
<i>Joia do sertão</i>	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	Zé do Periquito

1961

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Coração de mineiro</i>	Elpídio dos Santos/ Zé Pagão	Os violeiros da voz macia	LP	Zé Pagão e Fostino
<i>Me leva</i> (Valseado)	Priminho/ Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz	Pininha e Verinha	LP	Pininha e Verinha
<i>Pedaço de coração</i> (Rasqueado)	Duo Brasil Moreno/ Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Duo Brasil Moreno
<i>Rede de Taboa</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	78 rpm	78 rpm	Cascatinha e Inhana

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Sopro do vento</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	Tristeza do Jeca

1962

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Nossa casinha</i> (Toada)	Elpídio dos Santos/ Anacleto Rosas Junior	Colcha de retalhos	LP	Cascatinha e Inhana
<i>Santinho esquecido</i> (Valsa)	Conde/ Elpídio dos Santos	Os namorados da "Catarina"	LP	Trio Mineiro

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>O linguiceiro</i> (Pregão)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O vendedor de linguça
<i>Mocinho lindo*</i> (Canção rancheira)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O vendedor de linguça

*Em dois escritos datilografados da canção *Mocinho lindo*, datados de 30/03/1962, constam como autores Elpídio dos Santos e Mazzaropi; na ficha técnica do filme, presente no site do Museu Mazzaropi, é apontado apenas Elpídio como autor.

1963

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>A dor da saudade</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	Casinha pequenina
<i>Último lamento</i> (Canto de escravo)	Elpídio dos Santos	Edson Lopes	Casinha pequenina

1964

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Anjinho da gang</i> (Rock)	Elpídio dos Santos/ Benjamin Nascimento	CPS	CPS	The Beverlys
<i>Minha culpa</i>	Elpídio dos Santos	Sambas de hoje	LP	Antônio Neto
<i>Ninguém</i>	Elpídio dos Santos/ Benjamin Nascimento	Dois corações e um destino	LP	José Augusto (Sergipano)

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Alma solitária</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O lamparina
<i>Lamparina do Nordeste</i> (Baião)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O lamparina
<i>Ingratidão</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	Meu Japão brasileiro

1965

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Hino dos ciprianistas</i>	Elpídio dos Santos	The Jordans e Lancaster/ Waldyr Mussi e seu conjunto	O puritano da Rua Augusta

1966

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Hoje tem espetáculo</i>	Elpídio dos Santos	Momento feliz	LP	José Augusto (Sergipano)

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Meu burrinho</i> (Toada acalanto)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O corintiano

1967

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Corinthians e Palmeiras</i> (Desafio)	Elpídio dos Santos/ Piraci	O casal mais feliz do rádio	LP	Nonô e Naná
<i>Mais uma vez</i> (Bolero)	Piraci/ Elpídio dos Santos/ Clóvis Pontes	CPS	CPS	Geysa Celeste

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Delírio negro</i> (Batuque)	Elpídio dos Santos	Marita Luisi	O jeca e a freira
<i>Jeca magoado</i> (Toada baião)	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	O jeca e a freira

1968

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Alma solitária</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Dor da saudade</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Fogo no rancho</i> (Toada)	Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Ingratidão</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Jeca magoado</i> (Toada baião)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Joia do sertão</i>	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Lamparina do Nordeste</i> (Baião)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Meu burrinho</i> (Toada acalanto)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>O linguiceiro</i> (Pregão)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi
<i>Sopro do vento</i> (Toada baião)	Elpídio dos Santos	Os grandes sucessos de Mazzaropi	LP	Mazzaropi

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Minha vaquinha</i>	Elpídio dos Santos	Mazzaropi	No paraíso das solteironas

1969

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Catira</i> (Catira)	Elpídio dos Santos	Os Caçulas e Afonso Barbosa	Uma pistola para Djeca

1970

CANÇÃO	COMPOSITOR(ES)	DISCO	TIPO	INTÉRPRETE(S)
<i>Eu acho é pouco</i>	Elpídio dos Santos	Segredos de amor	LP	Nelsinho e Diamante
<i>Passagem da boiada</i> (Toada)	Elpídio dos Santos	Segredos de amor	LP	Nelsinho e Diamante

CANÇÃO (TRILHA MUSICAL)	COMPOSITOR(ES)	INTÉRPRETE(S)	FILME
<i>Em busca da paz</i>	Elpídio dos Santos/ Paulo Kiko	Mazzaropi	Betão Ronca Ferro

Em 1968 o Banco do Vale do Paraíba faliu e expôs seus funcionários a uma situação difícil, de modo que Elpídio, que nunca vivera exclusivamente de sua arte, resolveu voltar para São Luiz do Paraitinga com sua mulher e os sete filhos. Lá passou a se dedicar ao ensino de música em escolas da cidade, e no mesmo ano foi convidado a ministrar aulas na Escola de Música e Artes Plásticas de Taubaté, fundada pelo maestro Fêgo Camargo, onde permaneceu lecionando enquanto viveu. Uma outra atividade que lhe aprazia, nestes anos após seu retorno, era reger o Coral Folclórico de São Luiz do Paraitinga, realizando apresentações nas cidades da região com músicas populares e do folclore valeparaibano. Nos poucos anos de vida após seu regresso, viu suas canções serem gravadas apenas pelo amigo Mazzaropi e pela dupla Nelsinho e Diamante que lançou um LP com duas de suas canções no ano de sua morte. Possivelmente o fato de não estar mais em contato permanente com o meio musical de São Paulo, onde convivia com os intérpretes que frequentemente gravavam suas composições, fez com que diminuísse a frequência de seu nome entre os repertórios do cenário musical do referido período.

Elpídio dos Santos faleceu em 1970, aos 61 anos, de meningite, deixando boas lembranças aos familiares, bem como a toda cidade de São Luiz do Paraitinga, que tinha no compositor um de seus filhos mais queridos. A população, comovida, acompanhou o corpo de Elpídio até o cemitério local entoando “A dor da saudade”, uma de suas canções mais conhecidas.

O ano da morte de Elpídio coincide, ainda, justamente com o momento que Caldas considera como o início de “[...] transformações bastante significativas”¹⁰⁴ dentro do cancioneiro sertanejo. Diz o autor:

Pode-se falar mesmo de um segundo movimento, onde a presença da indústria cultural se faria mais acentuada. Léo Canhoto e Robertinho, sem dúvida, uma das duplas mais importantes e mais solicitadas dessa época para cá, é a responsável por um novo evento na música sertaneja. Eles substituíram a tradicional viola e o berrante pela guitarra elétrica e outros instrumentos da sofisticada tecnologia do som eletrônico¹⁰⁵.

A partir de então a música dita sertaneja passou a tomar outros rumos, ligando-se cada vez mais a elementos da urbanidade e, gradativamente, se descaracterizando enquanto gênero que, em grande parte, descrevia aspectos do campo e o modo de ser e de viver de seus habitantes. A chamada música sertaneja, a partir da década de 70 e depois, após os 80, segundo Vilela, “Não manteve a tipicidade dos instrumentos nem o romance como principal base poemática. Não utilizou o imenso arcabouço rítmico presente na música sertaneja, tampouco o canto duetado – este agora só existindo nos refrões”¹⁰⁶. Elpídio, como sabemos, não viveu para presenciar estas transformações.

1.4 A obra de Elpídio após sua viagem “fora do combinado”

Lembro aqui de Rolando Boldrin – notável divulgador do cancioneiro caipira através de discos, livros e programas de TV – que, quando se refere a alguém que morreu em idade pouco avançada, diz sempre em seu programa que fulano “viajou fora do combinado”¹⁰⁷. Esta citação caberia perfeitamente à Elpídio dos Santos, pois, aos 61 anos de idade, ainda poderia produzir farto material musical nos anos

¹⁰⁴ CALDAS, 1987, p. 70.

¹⁰⁵ Ibid., p. 70-71.

¹⁰⁶ VILELA, 2015, p. 146.

¹⁰⁷ Citação referente ao programa musical de auditório *Sr. Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin e exibido semanalmente pela TV Cultura desde 2005.

seguintes. Porém, mesmo após o falecimento do artista, sua obra ainda continuou marcando presença no cenário musical brasileiro. Cabe lembrar, então, alguns momentos significativos que remetem à figura do compositor luizense após sua partida. Abaixo segue relação de intérpretes que gravaram canções de Elpídio, seja em coletâneas ou discos de carreira, no decorrer das décadas seguintes.

1.4.1 Anos 70

Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco, Nonô e Naná, Luiz Cláudio, Vanusa, e Grupo Raízes.

Em 1978 Mazzaropi incluiu a canção “Despertar do sertão” (Elpídio dos Santos e Pádua Muniz) na trilha sonora do filme *Jeca e seu filho preto*¹⁰⁸, sendo esta a última vez em que uma obra do compositor figuraria nas telas de cinema em produções do cineasta.

A canção “Você vai gostar” (Elpídio dos Santos), a que mais registros fonográficos possui até os dias de hoje, também integrou a trilha sonora da novela *Cabocla*, 1ª versão (1979)¹⁰⁹, exibida pela TV Globo, sendo interpretada por Vanusa.

1.4.2 Anos 80

Sulino e Marrueiro, Cascatinha e Inhana, Irmãs Celeste, Grupo Paranga, Coke Luxe, Pena Branca e Xavantinho, Pena Branca e Xavantinho com participação de Almir Sater, Josemar e Joselito, Sérgio Reis, Dércio Marques, Dércio Marques com participação de Parê, Diogo José, e Matogrosso e Mathias.

Em 1980 a canção “Pedaço de coração” (Duo Brasil Moreno/ Elpídio dos Santos) foi parte da trilha sonora da 2ª versão da novela *Meu pé de laranja lima*¹¹⁰, exibida pela TV Bandeirantes, com interpretação do Grupo Paranga.

¹⁰⁸ JECA e seu filho preto. Direção: Pio Zamuner, Berilo Faccio. Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1978. Filme.

¹⁰⁹ CABOCLA – 1ª versão (1979). Trilha sonora da novela. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cabocla-1-versao/trilha-sonora.htm>.

¹¹⁰ MEU pé de laranja lima – 2ª versão (1980). Trilha sonora da novela. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/o-meu-pe-de-laranja-lima-trilha-sonora-1980/>.

1.4.3 Anos 90

Cascatinha e Inhana, Renato Teixeira, Lúcia Haidamus, Orquestra de Violeiros de Mauá-SP, Sérgio Reis, Fafá de Belém, Luiz Cláudio, Francisco Carlos, Carlos José, e Nilton César.

A canção “Você vai gostar” integrou ainda a trilha sonora da novela *O rei do gado* (vol. 2)¹¹¹, em 1996, exibida pela TV Globo, sendo interpretada pela dupla Pirilampo e Saracura (personagens de Almir Sater e Sérgio Reis). Fato também significativo é que o grande sucesso do folhetim perante o público fez com que sua trilha sonora ultrapassasse todos os recordes de venda nesta categoria, sendo *O rei do gado*, ainda hoje, a novela que mais promoveu a venda de discos na história da teledramaturgia¹¹².

1.4.4 Anos 2000

Ivan Vilela/ Suzana Salles/ Lenine Santos, Oswaldinho e Marisa Viana, Vésper Vocal, Cascatinha e Inhana, Cláudio Lacerda, Fafá de Belém, Sérgio Reis, Viola Quebrada, Orquestra Paulistana de Viola Caipira, Zé Paulo Medeiros, Fernando Abreu, e Ana Salvagni.

No filme *Tapete vermelho*¹¹³ (2005), com direção de Luiz Alberto M. Pereira e protagonizado por Matheus Nachtergaele, foram executadas as canções “A dor da saudade” (Elpídio dos Santos) e “Fogo no rancho” (Anacleto Rosas Junior/ Elpídio dos Santos).

1.4.5 Anos 2010

Ivan Vilela/ Suzana Salles/ Lenine Santos, Renato Teixeira, Chico Teixeira, Lia Marques, Toninho Nascimento, Juliana Caymmi, Noel Andrade, Jayne, Eduardo Kusdra, Ana Luiza/ Luis Felipe Gama/ Natan Marques, e Francis Rosa.

¹¹¹ O rei do gado (1996). Trilha sonora da novela. Volume 2. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/trilha-sonora.htm>.

¹¹² BRYAN, Guilherme. BARBOSA, Marcelo. Trilhas mais vendidas, “O rei do Gado” alçou duplas sertanejas às FMs. *UOL – Universo Online*, São Paulo, 04.jul.2016. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/04/trilha-mais-vendida-o-rei-do-gado-alcou-duplas-sertanejas-aos-holofotes.htm>.

¹¹³ TAPETE vermelho. Direção: Luiz Alberto M. Pereira. LAP Filme, 2005. Filme.

No ano de 2010 ocorreu também o lançamento do DVD *Tributo a Elpídio dos Santos*¹¹⁴, gravado em São Luiz do Paraitinga em setembro de 2009, que contou com a participação dos artistas Fafá de Belém, Renato Teixeira, Zeca Baleiro, Zé Geraldo, Negão dos Santos, Renata Marques, Gabriel Guedes, Gabriel Sater, Chico Teixeira, Nô Stopa, Mariana Belém, João Teixeira, Suzana Salles, Joana Egypto, e Camilo Frade.

Em 2014 a canção “A dor da saudade” (Elpídio dos Santos) foi apresentada em forma de videoclipe musical na novela *Meu pedacinho de chão* (2ª versão)¹¹⁵, levada ao ar pela TV Globo, sendo interpretada por grande parte do elenco do referido folhetim.

Ocorreu, ainda, em março de 2018, por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, o 2º *Festival de Arte/ Vale do Paraíba – Tributo a Elpídio dos Santos*¹¹⁶, evento com quatro dias de atividades e atrações ligadas à cultura popular nas cidades de Cunha, Santo Antonio do Pinhal, São Luiz do Paraitinga e Taubaté. As apresentações musicais da festividade ficaram a cargo de Renato Teixeira, Chico Teixeira, Grupo Paranga e Coletivo Música Taubateana.

1.5 Curiosidades cancionais

Após este apanhado a respeito das produções musicais de Elpídio dos Santos que chegaram até o público, cabe aqui também destacar um episódio que dá conta de demonstrar, por suas particularidades, as marcas deixadas pela singeleza de seus versos e melodias.

Recordo uma conversa que tive com Parê, filha de Elpídio, numa das vezes em que estive em sua casa, em São Luiz do Paraitinga. Confidenciou-me ela um episódio interessantíssimo a respeito da canção “Você vai gostar”. No início dos anos 80, o Grupo Paranga, do qual também era integrante juntamente com seus irmãos, se apresentou no programa Som Brasil, da Rede Globo, interpretando a referida canção composta por seu pai. Conta ela que nos bastidores, antes da apresentação, eles estavam ensaiando, quando, repentinamente, surgiu a figura de Belchior diante deles, demonstrando visível interesse naquele som que estava

¹¹⁴ Cf. nota 93 da página 43.

¹¹⁵ MEU pedacinho de chão (2ª versão). *A dor da saudade*. Rede Globo, 2014. Videoclipe.

¹¹⁶ SP ESTADO DA CULTURA. 2º *Festival de Artes/ Vale do Paraíba – Tributo a Elpídio dos Santos*. Disponível em: <http://estadodacultura.sp.gov.br/projeto/1341/#/tab=sobre>.

ouvindo. Ele quis saber o porque de estarem tocando aquela canção. Então o pessoal do Paranga explicou que se tratava de uma obra de Elpídio dos Santos, que eles eram seus filhos e, além das composições próprias, também tocavam canções do compositor, no intuito de manter viva sua criação musical. Logo em seguida Belchior lhes confidenciou que já conhecia aquela canção, das reminiscências de sua infância, no Ceará. Disse ele que a ouviu muito quando criança e que ela o emocionou ao ponto de, quando adulto, ter lhe servido de inspiração numa de suas composições. Trata-se de “Mucuripe”, de 1972, parceria com Fagner, na qual Belchior apontou alguns trechos inspirados em “Você vai gostar”. Observemos as passagens que demonstram essa relação:

Mucuripe (Belchior/ Fagner)¹¹⁷

[...]

Calça nova de riscado

Paletó de linho branco

Que até o mês passado

Lá no campo inda era flor

Sob o meu chapéu quebrado

Um sorriso ingênuo e franco

De um rapaz novo encantado

Com vinte anos de amor

[...]

Você vai gostar (Elpídio dos Santos)¹¹⁸

[...]

Quando for tempo de festa

Você veste o seu vestido de algodão

Quebro meu chapéu na testa

Para arrematar as coisas do leilão

Satisfeito eu vou levar

Você de braço dado

Atrás da procissão

Vou com meu terno riscado

Uma flor de lado

E o meu chapéu na mão

Sobre “Mucuripe”, afirmam Severiano e Mello que a canção “[...] tem os versos impregnados de um lirismo ao mesmo tempo ingênuo e pungente [...]”¹¹⁹. Igualmente, esta descrição poderia se aplicar à canção de Elpídio. Imaginar que “Você vai gostar” de alguma forma contribuiu como inspiração para a referida composição de Belchior (musicada por Fagner), evidencia que essa criação tem algo especial, capaz de emocionar, além de várias gerações de intérpretes, um outro grande compositor numa de suas criações antológicas.

Quando Belchior se referiu às suas lembranças de infância em relação à canção de Elpídio, conforme contou Parê, disse que o cantor era do Nordeste e que fazia grande sucesso por lá na época. Certamente ele estava se referindo a José

¹¹⁷ QUAL DELAS?. *Letra de “Mucuripe”*. Disponível em: <http://qualdelas.com.br/mucuripe/>.

¹¹⁸ Arquivo pessoal de Elpídio dos Santos.

¹¹⁹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985)*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 174.

Tobias, pernambucano que foi o primeiro intérprete a gravar “Você vai gostar”, em 1954. Neste período, Belchior, que nasceu em 1946¹²⁰, por conseguinte contava com oito anos de idade.

E para fechar este capítulo vale salientar que, apesar do presente trabalho tratar especificamente de letras de canções, é pertinente lembrar que, além das composições cancionais, Elpídio tem ainda em sua criação variadas partituras para banda musical com peças para saxofone, clarineta, violão, trombone e também músicas para coral, material este também guardado em seu arquivo pessoal. É a outra faceta do universo musical do compositor, certamente um farto material a ser explorado por pesquisadores da área musical.

¹²⁰ Id., 2015, p. 337.

[...]

*O meu canto sempre vai ser
minha vida, o que eu sou
minha dor, minha alegria e meu amor*

[...]

“Bicho-homem” – Milton Nascimento/ Fernando Brant

2 REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA E DO MEIO RURAL A PARTIR DO FINAL DO SÉCULO XIX

Para tentar compreender a estética da música caipira, do modo como fixou-se no imaginário popular, é essencial lembrarmos que se trata de “[...] uma manifestação espontânea do povo rural paulista, ligada à produção, ao trabalho, à religião, ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes no universo do caipira paulista”¹²¹, e que existiram inúmeras variáveis que a antecederam. De alguma forma, trata-se de uma produção que mantém pontos de contato com diversas artes, sobretudo no que tange a certa tradição em prosa, poesia e canção que nos foi sendo oferecida no decurso das décadas passadas.

Desse modo, é salutar a busca por uma visão mais ampla acerca das diversas formas de concepção deste universo dos rincões que sempre despertaram o fascínio de artistas nos mais variados sentimentos, olhares e cantares.

2.1 Gênero musical caipira e suas canções: em busca de alguma elucidação

Encontrar uma definição completa do que vem a ser um gênero musical é tarefa árdua, visto que esse tema é vasto e complexo. No entanto, como o presente estudo trata desse assunto, é mister que se tenha em mente uma ideia que permita um dimensionamento dos sentidos que caracterizam as diversas categorias musicais destacadas dentro da obra de Elpídio dos Santos. Assim, recorro a Hodeir, que conceituou gênero musical do seguinte modo: “[...] um certo espírito que preside à

¹²¹ CALDAS, 1977, p. 80.

concepção de uma obra, ou ainda, numa reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que tem entre si bastante afinidade de caracter”¹²².

Nesse sentido, poder-se-ia, então, conceber a chamada *música caipira* como um grande gênero, dentro do qual foram se manifestando, no decorrer de todo o século XX, diferentes formas cancionais, por assim dizer, cada qual assimilando influências e agregando-as de forma a consolidar novas modalidades integrantes do referido gênero. No entanto, é oportuno salientar que, diferentemente de outros gêneros puramente musicais, tais como o tango e o choro, a música caipira foi desde sempre poético-musical. Sobre os domínios do cancioneiro caipira, em que as modas eram transmitidas pela tradição oral, Amadeu Amaral ressaltou aspectos de sua composição, afirmando:

Poesia e música são coisas inseparáveis, se se deseja ter conhecimento completo de uma e de outra, pois são contínuas as reações mútuas dessas duas faces da criação artística entre os roceiros. Poesia e música são compostas ao mesmo tempo, ao som da viola, em sucessivos ensaios paralelos; uma ajuda a mnemonização e a divulgação da outra: uma acompanha a sorte da outra através das modificações incessantes que as atacam e que marcam o seu grau de popularidade¹²³.

Quando ainda restrita ao ambiente rural, as canções caipiras eram criações coletivas, não se conheciam os autores, sendo transmitidas apenas oralmente e com narrativas bastante longas. Já com o advento da indústria fonográfica em nosso país, as canções para serem gravadas tiveram de ser adaptadas ao formato de cerca de 3 minutos de duração, para caberem no disco de 78 rotações.

Inicialmente sendo executadas principalmente em forma de cururu, cateretê, moda-de-viola e cana-verde, aos poucos a música caipira mais ligada à tradição do homem rústico foi incorporando elementos de outras culturas para além de nossas fronteiras. Lembremos o caso da música de origem paraguaia, que, pela proximidade com o Pantanal Mato-Grossense, acabou sendo introduzida na música caipira. Sousa relata que Nhô Pai, em virtude de ter servido o exército em Mato Grosso (na época ainda sem a divisão que daria origem ao Mato Grosso do Sul), na fronteira com o Paraguai, foi influenciado pela música dos artistas locais, bem como Raul Torres que, tendo viajado ao país já em 1935, volta em 1944 trazendo novidades. Conta o autor:

¹²² HODEIR, André. *As formas da música*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 11-12.

¹²³ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Hucitec – Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 170.

Ao encontrar Nhô Pai, passou momentos intensos relembrando os músicos regionais que executavam polcas e guarânias e que tocavam seus violões de forma peculiar, ferindo as cordas com as costas da mão. Os dois amigos resolveram, então, introduzir a novidade na música que faziam, cada qual do seu jeito. É quando surge o rasqueado¹²⁴.

Assim, dando prosseguimento às fusões rítmicas, foram surgindo outras nomenclaturas musicais. Torres, conforme Sousa ainda destaca, por esta época denominou duas canções gravadas em disco como “rasqueado paraguaio” e “moda guarânia”, e Palmeira, seguindo esta mesma trilha, acabou criando a chamada “moda campeira” que, na verdade, como diz o autor “[...] foi uma adaptação à sua falta de habilidade. Com dificuldades em acompanhar o rasqueado ao violão, deixou como estava e rebatizou a batida como ‘moda campeira’”¹²⁵.

Dentro desse contexto, a chamada guarânia brasileira foi uma forma estilizada da paraguaia, que teve na dupla Cascatinha e Inhana seus maiores expoentes, sobretudo da década de 1950. De maneira semelhante ocorreu com a rancheira, originária do México, a qual também foi abrasileirada, tornando-se uma nova modalidade caipira em nossas terras, especialmente em virtude do grande sucesso do cantor Miguel Aceves Mejía, que, segundo Inezita Barroso, entre as décadas de 1940 e 1960 costumava vir ao Brasil e se apresentar em circos pelo interior durante meses. Comenta a cantora: “O Mejía era semifolclórico, ele cantava músicas da terra e isso tinha muita identificação com o nosso Brasil Rural”¹²⁶, razão pela qual veio a influenciar o repertório de duplas brasileiras, como Belmonte e Amaraí, Tabagi e Miltinho, e Pedro Bento e Zé da Estrada. Estes últimos, aliás, passaram a adotar inclusive a indumentária típica mexicana em suas apresentações.

Esses elementos musicais particulares, que foram surgindo no decorrer das décadas, caracterizaram as modalidades recém-surgidas, porém, em se tratando de música, especialmente a caipira, não é possível afirmar que existam categorias puras, visto que não há limites preestabelecidos para os componentes musicais de cada uma delas. Assim, em certos casos é missão penosa tentar classificar determinada forma cancional caipira. Por exemplo, ao ouvirmos canções nomeadas como rasqueado ou polca paraguaia, por vezes é bastante complicado detectar determinadas características que as definem como tal, pois há entre elas elementos

¹²⁴ SOUSA, 2005, p. 136.

¹²⁵ Ibid, p. 137.

¹²⁶ JORGE, Valdemar. *Inezita Barroso: com a espada e a viola na mão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012, p. 111.

musicais confluentes. Trata-se, portanto, de um exercício de audição e análise musical, e só aqueles que possuem uma relação mais estreita com esse universo são capazes de observar tais singularidades.

Passando de formas musicais e tratando especificamente sobre o que, modernamente, conhecemos por canção popular, é perceptível que essa prática de expressão artística se consolidou em nosso país no século XX de modo a ter se tornado veículo acessível a qualquer indivíduo, independente do nível de educação formal ou classe social. Tanto que, no Brasil é tão intrínseca a relação do povo com a canção que, invariavelmente, o termo “música” é utilizado como sinônimo de “canção”. Por exemplo, quando ouvimos alguém dizer “Você conhece aquela *música*?”, na maior parte das vezes isso equivale a dizer “Você conhece aquela *canção*?”. Isso ocorre porque o imaginário cancional está tão presente na alma do povo brasileiro que, quase sempre as pessoas se referem à música como sinônimo de canção. Esta fala, recorrente nas aulas de Marques, é explanada numa de suas reflexões: “Música entre nós significa canção, o que de nenhum modo é regra em outras culturas. A canção é o primeiro degrau em que subimos para ver além no mundo, para nos conectarmos a outros discursos”¹²⁷.

Dessa maneira, considera-se aqui neste estudo o termo *gênero cancional* como portador de significados poético-musicais próprios, um tipo de canção, que a difere de outras. Mirando especialmente a canção caipira, tenciono dirigir o olhar, sobretudo, à parcela poética do gênero, ou seja, elementos referentes à métrica, estilo, forma, temática e voz do sujeito.

Toda letra de canção é, em princípio, é um enunciado. A respeito, cabe recorrer à Mikhail Bakhtin que, referindo-se, de forma genérica, aos infinitos “campos da atividade humana”, assinalou que

[...] enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional¹²⁸.

¹²⁷ MARQUES, Pedro. “Canção: ramais interdisciplinares”. In: NOGUEIRA, Silvia Helena; BIGUETTI, Maria José E. G.; CARVALHO, Maria Teresa N. de; ZANELLA, Maura S.; MARQUES, Pedro (organizadores). *A formação docente interdisciplinar: perspectivas linguísticas e literárias*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013, p. 166.

¹²⁸ BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 261.

Por conseguinte, podemos afirmar que toda canção também é um enunciado, que exprime pensamentos, sentimentos, visão de mundo etc., por meio de palavras ajustadas em versos amalgamados à música, o que veio a se fixar entre nós como uma das formas mais eficazes de propagação artística. A esta fusão, que é algo totalmente singular, não se pode denominar nem simplesmente como poesia e nem tampouco apenas como música, visto que daí surge uma outra matéria, com suas particularidades próprias, que é a canção. Podemos dizer que o modo particular de se idealizar uma canção, a partir da fusão de sua parcela sonora a uma letra, pode gerar obras memoráveis, sendo que as criações cancionais dignas de se tornarem perenes, seguramente, ocorrem na medida do talento dos compositores, tanto músicos quanto letristas. Luiz Tatit, sobre o desenvolvimento da canção popular em nosso país, pondera que

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada¹²⁹.

Essa reflexão, embora não trate do universo da música caipira, ajuda-nos a entender apropriadamente as canções dessa temática, que possuem toda sua base na tradição oral. O registro da música caipira só vem a ocorrer, de maneira efetiva em 1929, a partir das primeiras gravações da Turma de Cornélio Pires, que trazia em si ainda um discurso muito próximo de heranças folclóricas. Daí por diante o que se observou, nas décadas que se seguiram, foram representações do homem rústico e seu universo, umas mais e outras menos verossímeis. De qualquer forma, ainda que de maneira estilizada, para adequações ao mercado fonográfico, eram a imagem do caipira e seu modo de vida colocados em evidência, eram versões de sua história sendo apresentadas em grande escala por meio da radiodifusão e reproduções em discos.

Em se tratando dos enunciados presentes nas canções caipiras, são justamente as particularidades da “construção composicional”, a qual se referiu

¹²⁹ TATIT, Luiz. “O século XX em foco”. In: *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 70.

Bakhtin, que mais interessam neste estudo. Em princípio, podemos pensar que o processo de criação de uma canção, ainda que de forma intuitiva, envolve uma adaptação, do conteúdo temático à uma determinada modalidade cancional dentro do gênero caipira, o que fará a composição “funcionar” melhor no ato da performance. Ainda recorrendo ao pensador russo, eis outra explicação referente ao discurso e sua forma de difusão: “A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero”¹³⁰. Essa intenção discursiva também pode ser observada no ato de criação do cancionista, já que este irá adaptar seu enunciado, elaborado em formato musical, a um estilo mais amoldável aos seus propósitos.

Dessa forma, tendo em vista a existência de diversas variantes da música caipira, são os elementos poéticos presentes no texto cancional o escopo deste estudo.

2.2 Versos caipiras: algumas concepções

A canção de temática caipira, com a estrutura que ficou fixada no imaginário popular, teve grande significado em nossa cultura, na medida em que, por meio dela, foi possível levar ao grande público a trajetória de vida do homem simples do campo, em grande parte das vezes marginalizado pela sociedade. A esse respeito aponta Vilela:

Diante da larga aceitação que teve a música sertaneja nas décadas de 1930 a 1960 por parte do público paulistano e de toda a região que compreende a antiga Paulistânia¹³¹, os caipiras tornaram-se, talvez, os únicos camponeses – e como camponeses em uma ordem capitalista, alijados das benesses obtidas como frutos do progresso – que tiveram sua história conhecida e ouvida por todos, pois através da radiodifusão e do mercado fonográfico sua história foi por eles mesmos cantada e contada¹³².

José Hamilton Ribeiro também compartilha dessa opinião, dizendo que, possivelmente, não há uma visão tão expressiva de um camponês brasileiro quanto

¹³⁰ BAKHTIN, 2011, p. 282.

¹³¹ Sobre o conceito de Paulistânia, o autor apresenta a seguinte nota em seu livro: “Entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região que coincide com as áreas de acomodação do que chamamos de cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná”.

¹³² VILELA, 2015, p. 145.

essa que a música caipira proporcionou, tanto em melodia quanto em letra. Completa o autor: “Ali está descrito como as pessoas trabalhavam, como se divertiam, suas crenças e seus sentimentos, como escolhiam parceiros para casar, como se portavam diante da morte”¹³³.

O modo peculiar de composição da canção caipira remonta a épocas passadas da cultura brasileira. Amaral discorre sobre a singeleza e originalidade do cancionero do campo, dizendo da incerteza de como e onde nascem os versos. Para o autor:

Em regra, são repercussões de outros que já foram cantados. Obedecem a normas muito suas. Essas normas pouco variam, tendo por vezes um sabor pronunciadamente arcaico. Tudo nelas é simplicidade de alma, normalidade honesta de sentimentos, ideias de voo curto, mas claras e sãs. É a poesia dos tropeiros, dos carreiros, dos boeiros, dos trabalhadores de roça. [...] É a Poesia da Viola¹³⁴.

Ao comentar sobre o modo peculiar da criação poética do caipira, Leôncio de Oliveira nos diz que “[...] à luz das estrelas peneiradas num firmamento escampo, acordam-se-lhe as forças sentimentais e imaginativas, produzindo originalidades que, infelizmente a tradição não guarda [...]”¹³⁵. A respeito da improvisação das trovas, o autor tem em mente que elas nasciam espontaneamente, sendo fruto do meio em que vivia o caipira e expressas por sua delicada percepção. Em busca de tentar explicar de que modo ocorria a concepção, o autor nos oferece suas considerações:

Espectador de dramas tenebrosos, que se desenrolam por vezes no sertão, improvisa fantásticas epopeias, cantando o valor das personagens, e terminando-as em comoventes elegias à memória das que baquearam. [...] pede à paisagem a inspiração, buscando imagens em tudo que o rodeia, no céu, nas matas, nos campos e banhados, para chorar as suas penas, para cantar os seus amores¹³⁶.

No conto “Do pala aberto”, de Valdomiro Silveira, a personagem narradora descreve ao seu interlocutor a maneira pela qual foi agraciada pelo violeiro Chico da nh’ Ana, que a cantou em versos durante uma Festa de São João. Diz a moça:

¹³³ RIBEIRO, José Hamilton. *O defeito de Inezita*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/a-artista/?content_link=11.

¹³⁴ AMARAL, 1976, p. 70.

¹³⁵ OLIVEIRA, Leoncio de. *Vida roqueira*. São Paulo: Secção de Obras do Estado de São Paulo, 1919, p. 43-44. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹³⁶ Ibid., p. 44.

Ota! moda, seo Mané Dutra, a que o Chico botou naquela hora! Falava em tudo de mim, mas porém num encarreamento tão rebugado que decerto ninguém não entendia. A minha boca ele comparava c'um juá manso bem maduro, partido de meio a meio; os meus olhos, c'as flores do gervão, por ser' azuis; os meus cabelos, c'as penas da cacunda do mutum; por fim, quando suspendia, era tão triste que até os peitos da gente a mó' que principiavam a doer...¹³⁷

À vista disso temos um exemplo que demonstra a tendência dos versos caipiras tradicionais em buscar aproximações com a natureza no que tange aos procedimentos descritivos realizados pelo cantador. Assim, o poeta caipira, frequentemente representado na figura do violeiro folgazão, tinha relevante participação nos encontros festivos do meio rural. Trata-se de um tipo bastante estimado pelo povo, já que, via de regra, promovia divertimento às pessoas, manifestando suas impressões acerca de amores e dos costumes do sertão de modo bastante atrativo. Assim, narrando e descrevendo aspectos de sua realidade, acabava por gerar maior identidade e fortalecer os laços entre sua comunidade. Não podemos nos esquecer, naturalmente, das danças que integravam os festejos e exerciam significativo papel de sociabilidade nos bairros rurais.

Cornélio Pires também traçou algumas impressões sobre o canto dos caipiras, na qual percebemos um misto de tristeza e beleza, atributos estes que remontam ao nosso passado colonial. Observa o autor:

A música e o canto roceiro são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos¹³⁸.

Aspecto também relevante a ser destacado é que as canções caipiras consideradas tradicionais, produzidas ainda no meio rural, antes de serem registradas em disco no fim da década de 1920, tinham como característica serem criações coletivas e anônimas. A esse respeito Ribeiro também relata que Tonico (da dupla Tonico e Tinoco) dizia que as composições da dupla eram “cenais de vida” presenciadas por eles ou canções já existentes, que lhes chegavam por intermédio dos mais velhos, de um parente ou pessoas de outras fazendas. Dessa maneira,

¹³⁷ SILVEIRA, Valdomiro. *Leréias: histórias contadas por eles mesmos*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 39. A primeira edição do livro data de 1945, quatro anos após a morte do autor.

¹³⁸ PIRES, 1987, p. 8.

Quando saíam em visita a algum sítio, cuidavam logo de aprender as músicas dali. Clássicos como “Chico Mineiro”, “Rio Pequeno” e “Moreninha Linda” nasceram assim. No campo, as músicas eram como passarinho: de quem pegasse. Uma vez na cidade, no rádio, no disco, aí ganhavam dono, registro, direitos autorais¹³⁹.

O modo de composição de Elpídio dos Santos, no que se refere a canções nos moldes caipiras, segue o itinerário de outros compositores que, de modo análogo, não são oriundos do meio rural, como Raul Torres e Teddy Vieira. Ocorre que, mesmo não tendo nascido ou vivido na roça, esses compositores têm como característica comum a origem interiorana, o que, seguramente, contribuiu para uma relação mais estreita com as “coisas da terra”, bem como maior facilidade na descrição de elementos particulares do universo caipira. Assim, Elpídio, que durante sua vida em São Luiz do Paraitinga teve intenso contato com a gente local, com a realidade de um país ainda predominantemente rural, foi capaz de se inserir nesse nicho musical caipira com resultados bastante frutíferos. A propósito, cabe um pequeno relato que demonstra como teria surgido a inspiração para a composição de uma de suas trilhas musicais mais representativas. Contam Dulce Guimarães e Aparecida Silva:

Certa ocasião, quando assistia às filmagens de “Tristeza do Jeca”, soprou uma forte rajada de vento que chegou a interferir na sonoplastia do filme; todos correram e se abrigaram num rancho próximo esperando passar o vendaval. Elpídio começou a observar as folhas de uma bananeira que se curvava com a força do vento. Imediatamente, tirou do bolso um pedaço de papel e um lápis e compôs “Sopro do Vento”, uma das músicas da trilha sonora do citado filme¹⁴⁰.

Não há regras para o funcionamento do processo criativo, sendo o artista detentor do modo particular do seu proceder artístico. Assim, o referido exemplo revela que, neste caso, Elpídio teria se utilizado de formas inspiradoras semelhantes às dos poetas populares oriundos do campo, ou seja, a contemplação *in loco* de elementos da natureza. Porém, aqui o contexto é adverso, pois, apesar de estar em um ambiente rural, encontrava-se em meio a uma produção cinematográfica, o que já denota a singularidade do momento. Percebemos ainda que a estrutura da composição não foi algo aleatório, pois o autor a concebeu já com um objetivo em

¹³⁹ RIBEIRO, *O defeito de Inezita*.

¹⁴⁰ GUIMARÃES, Dulce Schmidt Romeiro; SILVA, Aparecida Branco. *Alma de artista: Elpídio dos Santos* (Cadernos Culturais do Vale do Paraíba). Caçapava: Centro Educacional Objetivo, 1991.

mente, o de criar uma atmosfera adequada à utilização em determinada cena do filme, tratando-se, assim, de uma maneira específica de conceber uma canção.

Até o final dos anos 20, período em que se deu o início das gravações de música caipira no Brasil, por iniciativa de Cornélio Pires, a transmissão do cancioneiro caipira ainda estava em grande parte ligada à oralidade, visto que os modinheiros (compositores de modas) invariavelmente possuíam pouquíssima ou nenhuma instrução formal, dadas as dificuldades inerentes ao contexto da época. Ressalta Rossini Tavares de Lima¹⁴¹ que, para ter anotada uma composição, muitas vezes o autor pedia a outra pessoa que escrevesse para ele, a fim de que pudesse, em seguida, compor a melodia dedilhando a viola e, mais tarde, memorizá-la. Certamente era bastante custoso esse processo, pois o autor não possuía a autonomia mínima necessária para produzir sua arte, sem ter que depender de terceiros.

Para Elpídio dos Santos e seu cancioneiro caipira, o processo criativo ocorria de maneira distinta à esta sobredita, visto que era um homem instruído e tinha familiaridade com a escrita formal e a teoria musical. Essa situação em que se encontrava, para a finalidade de compor canções caipiras, em certo sentido lhe fornecia vantagens. Destarte, embora não sendo oriundo especificamente do ambiente rural, por meio de um olhar atento de observador disposto a apreender a forma discursiva dos camponeses, foi capaz de apresentar um enunciado poético caipira de maneira convincente, o que pode ser comprovado principalmente ao recordarmos o período de 15 anos em que compôs trilhas musicais para filmes de Mazzaropi, sendo a grande maioria temas caipiras.

Por outro lado, também podemos perceber a presença de poetas populares com pouca ou nenhuma familiaridade com a escrita formal e que, ainda assim, foram capazes de criações artísticas memoráveis. Amaral, ao se referir ao gênio inventivo do roceiro, diz: “Encontram-se entre as modas coisas encantadoras pelo perfume de poesia silvestre, ora acre, ora suave, que desprendem”¹⁴². Assim, as eventuais dificuldades que o homem rústico poderia encontrar devidos aos seus escassos recursos linguísticos, certamente eram transpostas com grande habilidade, espontaneidade e simplicidade expressiva, ao empregar a linguagem dialetal na composição de seus versos. Considerar tais criações artísticas como expressões

¹⁴¹ LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1962.

¹⁴² AMARAL, 1976, p. 70.

menores apenas pelo fato de não se enquadrarem num padrão linguístico formal é uma visão hoje superada, graças principalmente aos estudos linguísticos e antropológicos que já não fazem julgamentos de valor entre o acervo cultural oral e escrito. Esse aspecto popular presente na fala tipicamente caipira observamos, por exemplo, nas criações do mineiro Juca da Angélica (1918-2016)¹⁴³ que, por sua pouca proximidade com a escrita, guardava seus versos de memória e os reproduzia declamando. O poeta popular nasceu e passou toda a vida na zona rural de Lagoa Formosa-MG trabalhando como carreiro, tendo sido no início candeeiro, como era o costume; em 2001 teve parte de sua obra registrada no livro intitulado *Meu canto é saudade*, título de um de seus poemas. Observando a linguagem que empregava em sua criação, é possível perceber no sujeito poético um vocabulário regional, sendo seu enunciado expresso de forma bastante natural, quase se aproximando da fala corriqueira. Abaixo um de seus poemas que foi musicado pelo grupo Trio José, de São José dos Campos-SP:

Acabei cum meus boi-preto¹⁴⁴

Poema de Juca da Angélica

Música de Victor Mendes

Acabei cum meus boi preto,
O carro velho incostei;
Num lembro sem ter saudade
Dos tempo qui carriei!

Mim recordo pesaroso
Dos meus dias venturoso,
E dos meus preto famoso
Cum qui tanto eu já sonhei!

E olho o carro na varanda,
Olho as canga no chalé,
Lembro de subir o morro
Do Divino do Zezé!

De maciinho tocano
Nossa pretama puxano,
E o carro velho cantano,
Chei de mi do Sumaré!

Esse dia qui eu recordo

¹⁴³ AMÂNCIO, André. Morreu aos 98 anos, em Lagoa Formosa, o poeta Juca da Angélica. *Patos agora*, Patos de Minas, 26.set.2016. Disponível em: <http://www.patosagora.net/noticia/morreu-aos-98-anos-em-lagoa-formosa-o-poeta-juca-da-angelica>.

¹⁴⁴ JOSÉ, Trio. Acabei cum meus boi-preto. In: *Puisia*. Bojo Elétrico, 2014. 1 CD.

Era mi pro Zé Messia,
 Cum oito saco de cinza
 Jugado incima da pia.
 Cholico, o meu candiero,
 Qui contente e prazentero
 Mim cobrava im cruzeiro,
 Um e quinhentos pru dia!

Eu vi morrê o Remanso
 Vi morrê o Paredão!
 Cum tiro de carabina
 Mataro o Camarão,
 Qui num quis decê sorto
 No morro do ribeirão.
 Abriviô mais a morte –
 Cum menas judiação!

Aqueles que não estão habituados ao contato com vocábulos típicos do meio rural, podem encontrar certa dificuldade em interpretar alguns termos, tais como *canga*¹⁴⁵ e *candieiro*¹⁴⁶, presentes no referido poema. O texto é repleto de termos empregados fora da língua padrão, na forma em que o povo rural daquela região se expressava em determinado período. É bem provável que o sujeito poético da composição seja o próprio Juca, e que os fatos narrados tenham mesmo ocorrido, visto que trabalhou, em certo período de sua vida, tanto no ofício de candeeiro quanto no de carreiro. E como sabemos que o caipira, em sua criação poética, exterioriza suas emoções com base na sua vivência em meio a esse universo sertanejo, essa hipótese bem pode ser verdadeira.

Quanto à obra poética de temática caipira produzida por autores oriundos da cidade, notamos que a linguagem busca maior aproximação com a realidade rural, com uso de termos típicos do homem do campo. Trata-se, aqui, de uma representação feita a partir de um exame acurado acerca do modo de vida do camponês, fruto de convivência e de um olhar atento para seu modo de vida rústico. Aliás, entre as diversas parcerias de Elpídio dos Santos em composições caipiras (em torno de vinte parceiros, presentes na antologia ao final deste trabalho), foi com Wilson Roncatti¹⁴⁷ o maior número de criações. Como demonstração desse discurso,

¹⁴⁵ Jugo de bois (FERREIRA, 1957, p. 234)

¹⁴⁶ Indivíduo, geralmente menino, que vai adiante do carro, com uma agulhada, a servir de guia, e que também lida com os bois. (AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982, p. 108)

¹⁴⁷ “Wilson Roncatti sempre teve certa afinidade com o caboclo brasileiro, apesar de nunca ter morado em cidade do interior (nasceu e criou-se na capital de São Paulo)” (CINEMA em Close-up. *Wilson Roncatti - Um novo Jeca?*. Ano 2. Número 6. São Paulo: 1976, p. 71). Além de compor, Roncatti também atuou nos filmes *O ladrão*

eis um exemplo refletido na forma composicional de uma toada composta pela dupla, a qual está abaixo reproduzida:

Estrada da boiada¹⁴⁸

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Em uma tarde tão serena
Eu estava num cerrado
Avistava a longa estrada
E o velho anjico maguado
Lá distante no corguinho
Caminhava uma boiada
Passo a passo tão tristonha
Na poeira vermelhada

O berrante ia tocando
Quando a tarde já morria
Devagar fechava a noite
Já as estrela aparecia
Enxerguei o meu passado
Que saudade que senti
Pois também fui boiadeiro
E passava por aqui

Eu estou velho cansado
Mocidade me dexô
Por alguém fui desprezado
Amizade se acabô
Hoje vivo abandonado
Na mais negra solidão
Fico olhando a velha estrada
Chorando a desilusão

Esta estrada da boiada
Pedaço da minha vida
Hoje não resta mais nada
A não ser sua guarida
Nada mais quero no mundo
Eu já sou água passada
Só quero morrê sozinho
Bem no meio da estrada

Aqui percebemos que houve a estilização da forma caipira de se comunicar e, apesar do emprego de alguns vocábulos típicos da roça, como *corguinho*¹⁴⁹, bem como a ortografia e formas verbais desviantes da norma padrão, a comunicação se

de galinha (1975), ... E a vaca foi pro brejo (1981), e O vigilante (1992) (CINEMATECA brasileira. Wilson Roncatti. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>).

¹⁴⁸ Cf. letra de canção presente na página 208 da antologia que integra o final deste trabalho.

¹⁴⁹ Córrego, riacho. (AMARAL, 1982, p. 119)

estabelece em língua culta e escrita. O enredo corre de forma palpável, sendo criada uma atmosfera genérica sobre o ambiente do caipira, que no caso dessa letra, se traduz na figura do boiadeiro e suas lembranças. O relato, de forma similar ao poema de Juca da Angélica, também se dá em primeira pessoa, presumindo-se, daí, que Elpídio e Roncatti estão a buscar uma maior proximidade com o meio rústico, de modo a não caricaturar a figura do caipira. Aqui também se concebe um relato “de vivência” da vida de um camponês, personagem que é retratado como tal dentro do imaginário poético dos autores. Não estou com estes comentários querendo atribuir maior ou menor grau de qualidade às composições aqui utilizadas como exemplos, mas apenas diferenciá-las enquanto detentoras de diferentes perspectivas, ou seja, são criações que se originaram a partir de pontos de vistas distintos, mas nem por isso, inferiores em suas particularidades. Assim, as rememorações da “vida de carreiro”, narradas por Juca em seu poema, provém da experiência pessoal e do modo oral de poetizar, enquanto as da “vida de boiadeiro”, de Elpídio e Roncatti, são frutos de observação e perspicácia para buscar traduzir, na escrita, comportamentos típicos do arquétipo do caipira.

Dependendo do estilo discursivo utilizado pelos compositores, com termos linguísticos típicos caipiras, é necessário que o ouvinte esteja disposto a contemplar com o espírito aberto essas formas que nos remetem de volta ao passado de uma vida rústica tão diferente da urbanidade atual. Nessa perspectiva, reflete Walnice Nogueira Galvão que “A beleza e a variedade da música caipira exigem uma certa adaptação por parte do ouvinte, talvez o estabelecimento de uma espécie de simpatia por outros modos de vida onde o pouco se opõe à nossa demasia”¹⁵⁰. Provavelmente seja em virtude do espírito consumista voraz, imperando entre nós na atualidade, que o povo citadino tenha dificuldade em compreender uma sociedade em que pessoas viviam com tão poucos recursos.

2.3 Conexão entre canções caipiras e gêneros líricos

O denominado gênero musical caipira compreende uma série de elementos poético-musicais advindos da fusão entre o imigrante europeu, o índio e o negro,

¹⁵⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Na carreira do Divino”. Revista USP – 100 anos de Antonio Candido. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-na-carreira-do-divino/>.

que foram se amalgamando e desenvolvendo uma estética própria, por assim dizer, porém com inúmeras variantes. Sobre seu surgimento, Caldas esclarece:

Introduzidos no Brasil em épocas diferentes, esses ritmos, danças e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, deram origem ao que hoje chamamos de *música caipira*. E desse modo ela já estaria definitivamente integrada à “cultura rústica”, ou seja, ao estilo de vida do homem do interior paulista¹⁵¹.

É tendo por base essa concepção de canção de temática caipira, a qual nos foi apresentada a partir de 1929 por iniciativa de Cornélio Pires, que parece ser possível observar pontos de convergência em relação aos gêneros líricos.

Antes, porém, é oportuno nos atermos aos apontamentos de Bakhtin sobre a questão que envolve a estética da comunicação:

[...] o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetual e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetual do enunciado. A estilística desconhece qualquer terceiro elemento. Ela só considera os seguintes fatores que determinam o estilo do enunciado: o sistema da língua, o objeto do discurso e do próprio falante e a sua relação valorativa com esse objeto. [...] O falante com sua visão de mundo, os seus juízos de valor e emoções, por um lado, e o objeto de seu discurso e o sistema da língua (dos recursos linguísticos), por outro – eis tudo o que determina o enunciado, o seu estilo e sua composição. É esta a concepção dominante¹⁵².

No que se refere ao gênero lírico, observando acima os apontamentos de Bakhtin, identificamos os elementos particulares que compõem seu universo. Assim, o que predomina no lirismo é a forma individual de expressão dos sentimentos, desejos, emoções, visão de mundo e juízos de valor por parte do “eu” que fala na composição poética. Aqui o enunciador é o nominado eu lírico, sendo emissor e personagem neste tipo específico de discurso. E pelo fato do poeta se utilizar da primeira pessoa em sua fala poética, isso pode dar margem para que muitos confundam a “pessoa” do poema com a figura do autor, muito embora tenhamos exemplos diversos em nossa literatura atestando que determinados autores realmente “viveram” aquilo que escreveram em seus versos.

O poeta, seja um letrado que, por gosto pessoal resolveu se dedicar em algum momento de sua criação à contemplação da natureza, exaltação do homem

¹⁵¹ CALDAS, 1987, p. 15.

¹⁵² BAKHTIN, 2011, p. 296.

do sertão, como o fez Fagundes Varela em parte de sua obra, ou seja ele próprio oriundo do campo, que criou seus versos populares em linguagem dialetal, tal como Patativa do Assaré, em ambos os contextos há que se reconhecer que existe ali a presença do gênero lírico atuando no modo de expressão singular de cada autor. Evidente que, dadas as diferenças inerentes entre os dois modos de figuração poéticos, tendo em vista, claro, a distância de quase sete décadas que separam o nascimento de um de um e de outro, bem como o acesso à educação formal, que um teve e outro não, ainda assim percebemos semelhanças no que diz respeito ao elemento subjetivo sempre presentes nos versos, ou seja, há a expressão de um estado de alma, a manifestação do modo como o poeta concebe a vida, mesmo na descrição do mundo exterior, sendo esses os pontos que, aliás, caracterizam a lírica como tal.

O gênero lírico tem suas bases na relação intrínseca da música com a poesia, sendo que este encontro veio da Antiguidade e perdurou por séculos como formas de expressão indissociáveis. Como nos aponta Angélica Soares, os cantos líricos eram acompanhados pela flauta ou pela lira e surgiram como necessidade de manifestação de sentimentos individualizados. A autora ainda nos demonstra aspectos relevantes que ajudam a dimensionar esta forma de expressão.

Eram os cantos líricos que (mesmo quando ligados a aspectos da vida comunitária: o "lirismo coral"), já em suas origens, vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado. Ao passar da forma somente cantada para a escrita, nesta se conservariam recursos que aproximariam música e palavra: as repetições de estrofes, de ritmos, de versos (refrão), de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação das rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras¹⁵³.

A partir dessas concepções, é possível identificar pontos de contato entre o lirismo e o modo de composição de versos de temática caipira. A título de ilustração, relaciono a seguir excertos de canções¹⁵⁴ produzidas com base nessa temática, que obtiveram grande sucesso junto ao público em décadas passadas e que contêm em seus versos, de certo modo, elementos característicos da lírica. Com a lista, procurei

¹⁵³ SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Ática, 2007, p. 24.

¹⁵⁴ As transcrições desta lista foram efetuadas a partir de audição das referidas canções encontradas em vídeos compartilhados na plataforma *YouTube*, com execução dos seguintes intérpretes: "Tristeza do Jeca", Patrício Teixeira; "O bonde Camarão", Mariano e Caçula; "Saudades de Matão", Raul Torres e Serrinha; "Chitanzinho e Xororó", Serrinha e Caboclinho; "Lampião de gás", Inezita Barroso; "Saudade de minha terra", Belmonte e Amaraí; "Estrada da vida", Milionário e José Rico; "As andorinhas", Trio Parada Dura; "Tocando em frente", Almir Sater; "Deus e eu no sertão", Victor e Léo; "Pedaço de chão", Paula Fernandes com participação de Almir Sater.

apresentar um exemplo de criação caipira de cada decênio, desde o início do século XX até os dias atuais, tencionando evidenciar que em todo esse período é possível entrever elementos de feição lírica nos versos caipiras. Vejamos:

Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira) – 1918

Nestes versos tão singelos/ Minha bela, meu amor/ Pra vancê quero contar/ o meu sofrer, a minha dor/ Eu sou como o sabiá/ Que quando canta é só tristeza/ Desde o galho onde ele está [...]

Bonde Camarão (Cornélio Pires/ Mariano) – 1929

Aqui em São Paulo o que mais me amola/ É este bonde que nem gaiola/ Cheguei a abrir uma portinhola/ Levei um tranco e quebrei a viola/ Inda pus dinheiro na caixa da esmola... [...]

Saudades de Matão (Raul Torres/ Jorge Galati) – 1937

Neste mundo eu choro a dor/ Por uma paixão sem fim/ Ninguém conhece a razão/ Por que eu choro no mundo assim [...]

Chitanzinho e Xororó (Serrinha/ Athos Campos) – 1944

[...] Eu moro lá no deserto/ Sem vizinho vivo só/ Só me alegra quando pia/ Lá praqueles cafundó/ É o inhambu chitã e o xororó [...]

Lampião de gás (Zica Bergami) – 1958

[...] Lampião de gás, lampião de gás/ Quanta saudade você me traz/ Do bonde aberto, do carvoeiro/ Do vassoureiro com seu pregão/ Da vovozinha, muito branquinha/ Fazendo roscas, sequilhos e pão [...]

Saudade de minha terra (Goiá/ Belmonte) – 1967

[...] Eu vivo hoje em dia/ Sem ter alegria/ O mundo judia/ Mas também ensina/ Estou contrariado/ Mas não derrotado/ Eu sou bem guiado/ Pelas mãos divinas [...]

Estrada da vida (José Rico) – 1977

[...] Mas o tempo cercou minha estrada/ E o cansaço me dominou/ Minhas vistas se escureceram/ E o final desta vida chegou.

As andorinhas (Alcino Alves/ Rossi/ Rosa Quadros) – 1985

[...] Igual a andorinha/ Eu parti chorando/ Mas foi tudo em vão/ Voltei sem felicidade/ Porque na verdade/ Uma andorinha/ Voando sozinha/ Não faz verão [...]

Tocando em frente (Almir Sater/ Renato Teixeira) – 1990

[...] Hoje me sinto mais forte/ Mais feliz, quem sabe/ Só levo a certeza/ De que muito pouco eu sei/ Ou nada sei [...]

Deus e eu no sertão (Victor Chaves) – 2008

Nunca vi ninguém/ Viver tão feliz/ Como eu no sertão/ Perto de uma mata/ E de um ribeirão/ Deus e eu no sertão [...]

Pedaço de chão (Paula Fernandes/ Victor Chaves) – 2015

[...] Naquela casinha eu era menina/ Meu mundo gigante, um pedaço de chão/ Naquele ranchinho que era o nosso ninho/ Vivia eu, minha mãe, meus irmãos/ Contando estrelas, sonhava em tê-las na palma da mão [...]

Este pequeno panorama de sucessos populares de temática caipira durante o século XX e início do atual mostra certas peculiaridades na linguagem em diferentes épocas. Evidente que as canções apresentadas não constituem, de modo algum, um estilo único de composição de seu respectivo período, afinal, no decorrer dos tempos foram surgindo artistas que introduziram diversos elementos poético-musicais e multiplicaram as maneiras de se produzir música caipira. A intenção aqui é apenas demonstrar que nos exemplos colhidos existe, sim, a presença do gênero lírico atuando no modo de expressão singular de cada autor. Claro que, no tocante às letras das composições, é utilizada linguagem popular e de fácil comunicação com o público. É esse o estilo que veio se formando com o tempo, tendo como referência primeira a tradição com base na oralidade. No entanto, independente da estética da escrita, percebemos que a subjetividade está presente nos versos, manifestando sentimentos, exteriorizando sensações.

Mesmo em “Bonde Camarão”, que aparentemente se difere dos demais exemplos, por conter um tom humorístico, há um discurso de cunho pessoal (*Aqui em São Paulo o que mais me amola/ É este bonde que nem gaiola*), que denota certo estado de ânimo, sendo, portanto, lírico. Tanto nos casos em que o eu poético

se coloca com otimismo perante a realidade, como em “Tocando em frente” (*Hoje me sinto mais forte/ Mais feliz, quem sabe*) ou mesmo em tom de mágoa, como em “Tristezas do Jeca” (*Eu sou como o sabiá/ Que quando canta é só tristeza*) e “Saudade de minha terra” (*Eu vivo hoje em dia/ Sem ter alegria*), em todos eles é evidente o caráter lírico dos enunciados. O mesmo ocorre no clima nostálgico de “Lampião de gás” (*Lampião de gás, lampião de gás/ Quanta saudade você me traz*), bem como no desconsolo de “Saudades de Matão” (*Ninguém conhece a razão/ Por que eu choro no mundo assim*) e no forte sentimento de união com a natureza em “Chitanzinho e Xororó” (*Eu moro lá no deserto/ Sem vizinho vivo só*). Participando de um momento em que a música caipira estava já mais “modernizada”, nota-se no sujeito poético uma esperança despedaçada em “Estrada da vida” (*Mas o tempo cercou minha estrada/ E o cansaço me dominou*) e ainda certo clima de desencanto em “As andorinhas” (*Eu parti chorando/ Mas foi tudo em vão/ Voltei sem felicidade*). A particularidade é que se trata de composições populares com influência de temáticas caipiras e não de criações de poetas letrados e habituados à norma culta da língua e portadores de maior bagagem cultural teórica. No entanto, nada impede que o espírito lírico se faça presente tanto em um quanto no outro caso.

Já inseridos no novo milênio, os dois últimos exemplos, “Deus e eu no sertão” (nas vozes da dupla Victor e Léo) e “Pedaço de Chão” (interpretada por Paula Fernandes, com participação de Almir Sater), fazem parte do movimento que se convencionou chamar de “sertanejo moderno” ou “sertanejo romântico”. Nesse segmento musical, observa-se uma temática predominantemente romântica, com eventuais “lampejos sertanejos”, por assim dizer. E foram exatamente esses raros momentos, em que aparecem elementos da vida no campo, os que foram destacados nas canções sobreditas, estando presente em ambos também a voz lírica.

Com relação a julgamentos de valor, tendo em vista a música caipira mais tradicional, um dos motivos pelos quais muitos tendem a considerá-la como portadora de qualidade inferior é justamente a particularidade de suas construções fazerem uso de um vocabulário essencialmente simples, por vezes em linguagem dialetal, bem como o emprego de harmonias consideradas não sofisticadas. Os que ainda pensam dessa forma se esquecem de que é preciso entender a música caipira como detentora de qualidades próprias e que, assim como em qualquer gênero musical, também nessa esfera existem admiráveis compositores e intérpretes. E

musicalmente, também não se pode dizer que o gênero caipira seja menos digno de apreço do que outras vertentes de nossa música popular, visto que, por exemplo, a gama de ritmos existentes na música caipira é imensa.

Já a chamada poesia popular, aquela que é oriunda da tradição oral, possui um caráter próprio que deve ser observado. Amaral já vislumbrava que “O motivo estético também tem sua importância. Mas trata-se aqui de uma estética popular, que precisa ser objetivamente encarada como ela é, e não de acordo com teorias preconcebidas”¹⁵⁵. De modo semelhante, podemos traçar um paralelo com as canções caipiras, pois fica evidente que não é plausível a comparação de músicas caipiras com um outro gênero de origem urbana supostamente mais sofisticado, sendo tal cotejo incabível. Todas as vertentes musicais (e sabemos que o Brasil é riquíssimo em diversidades melódicas e rítmicas) têm suas características particulares e que, na maioria das vezes, estão amalgamadas umas às outras num imenso caldeirão cultural; então, qualquer preconceito nessa esfera denota falta de informação musical.

Voltando à lírica, observa Massaud Moisés que, desde seus primórdios com os gregos, no século VII a.C., até a Renascença, ela assinalava “[...] a aliança entre a música e o poema, ou entre a melodia e as palavras”¹⁵⁶, vindo a entrar em desuso a partir deste período. Continua o autor em sua reflexão afirmando que

[...] instaurado o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos, e sim aos olhos, pois visava ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais supusesse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével¹⁵⁷.

Percebemos, então, que a música caipira, como um dos gêneros cancionais praticados pelos brasileiros, apresenta em diversos momentos um modo de composição lírico. E que isso se faz, frequentemente, de maneira intuitiva pelo autor, que, quase sempre sem o conhecimento teórico de metrificação, na prática consegue organizar sua composição de modo totalmente harmonioso e adequado às exigências da performance cancional. No entanto, também figuraram no cenário musical caipira, compositores como Elpídio dos Santos, que tiveram acesso maior à

¹⁵⁵ AMARAL, 1976, p. 141.

¹⁵⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 260.

¹⁵⁷ Ibid., p. 260.

instrução formal e, por isso, também detinham conhecimentos teóricos de estruturação poética. Como exemplo dessa sabença, destaco um soneto encontrado em seu arquivo pessoal, o qual compôs por ocasião da morte de Teddy Vieira,¹⁵⁸ que verificamos ter sido seu amigo conforme mencionado no início do poema, embora não se tenha notícia de registros de parceria entre os dois autores. Vejamos os versos:

A última viagem

E lá se foi o meu amigo Tedy Vieira
Para as paragens misteriosas do além,
Deixando o luto para a esposa e companheira
E a negra orfandade, para um outro alguém.

A voz do seu violão, já não se ouve mais
Sozinho, desolado, sem ninguém ficou
Saudoso das canções que não virão jamais
Na voz de Tedy Vieira, que o Brasil cantou.

Mais seis dos seus amigos, de arte e profissão
Foram com ele; nem a morte os separou...
Quem é que pode o mau destino remover?

Tedy violeiro, cantador do meu sertão,
Por todo o sempre, junto a nós inda ficou,
Porque o teu nome, nunca mais irá morrer.

SP, 21/12/65.

Nesta homenagem em forma de soneto, que Elpídio dos Santos fez ao amigo, ao considerarmos a estruturação dos versos, percebemos que foi utilizada a forma tradicionalmente mais conhecida deste tipo de composição poética, com uma sequência de dois quartetos e dois tercetos, o denominado soneto italiano ou petrárquico. No exemplo, são diferentes as rimas do primeiro quarteto em relação às do segundo, estando todas elas intercaladas; os dois tercetos possuem posicionamento pouco usual em relação às rimas deste tipo de poema, e a métrica está baseada em versos dodecassílabos (alexandrinos). O modelo de soneto com

¹⁵⁸ Compositor, que atuou tanto sozinho como em parceria, criando clássicos caipiras como “Couro de boi”, “Rei do gado”, “Pagode em Brasília”, “Boiadeiro errante” e “Menino da porteira”; faleceu aos 43 anos em virtude de acidente automobilístico (RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas*. 2ª ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2015, p. 344).

as referidas características, Glauco Mattoso apontou como sendo do tipo *parnasiano largo*¹⁵⁹.

Isto posto, fica perceptível certo conhecimento por parte de Elpídio em relação à estruturação poética, evidenciando uma admiração pelas formas clássicas. Não está em questão aqui a estética da linguagem empregada e nem as características composicionais dos versos, visto que foram utilizados, na grande maioria, termos corriqueiros sem quaisquer rebuscamentos. Trata-se, pois, de evidenciar mais um aspecto da personalidade criadora do compositor que, neste caso, fez uso de uma forma clássica, pouco usual no universo caipira, para expressar seu discurso em versos singelos.

Finalizando, quando se trata de poesia e música, há ainda certas divergências que envolvem poemas e letras de canções, esfera na qual há os defensores de que as letras também podem ser consideradas poemas, e outros mais tradicionalistas que afirmam serem gêneros totalmente distintos, possuindo cada qual suas particularidades. No entanto, basta uma rápida observação em alguns registros fonográficos de canções brasileiras produzidas no século XX, nos mais diversos gêneros, para constatar que não é possível essa concepção rígida e uma insistência em não querer enxergar elementos confluentes entre as duas formas de se criar versos.

2.3.1 Escritores românticos: flertes com o universo caipira

Diversos foram os escritores românticos brasileiros que utilizaram a temática da exaltação da vida no campo em suas obras. No plano da poesia merece especial destaque Fagundes Varela (1841-1875), que, segundo Bosi possui maior ponto de relevo em “[...] alguns momentos de lirismo bucólico que transpõem para o ‘português brasileiro’, língua do nosso Romantismo, os costumes e os modismos da roça que ele tanto amou [...]”¹⁶⁰. Como exemplo da maneira com que o poeta tratou o assunto, observemos excertos de dois de seus poemas retirados do livro *Cantos do ermo e da cidade* (1880), nos quais é evidente a criação de um espaço mítico, idealizado, no qual o poeta se coloca como contemplador das belezas naturais do sertão, no poema “Acusmata – Numa choça de palha”, e desejoso de ser parte

¹⁵⁹ MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo, Editora Annablume, 2010.

¹⁶⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 119.

integrante do universo campestre em “Quadrinhas”. Bosi ainda aponta que essa atração pelo campo, manifestada por Varela, significa a “[...] aversão radical a integrar-se no ritmo da vida em sociedade”¹⁶¹.

Acusmata¹⁶²

(Fragmento)

[...]

Numa choça de palha

Escutai os arpejos da viola
São mais sentidos que o soprar do vento
Beijando a medo os arrozais viçosos;
Prestai ouvido à voz do sertanejo,
Que ela fala de amor, e a patativa
Nunca nos matagais gemeu tão triste!
Filha das serranias e das campinas,
Adornais-vos de rubras maravilhas,
Vinde, que a noite avança e o céu desmaia!

[...]

Quadrinhas¹⁶³

[...]

Oh! selvas de minha terra!
Oh! meu céu de azul cetim!
Regatos de argênteas ondas!
Verdes campinas sem fim!

Morenas virgens dos montes,
Anjos de graças e amor,
Que rejeitais mil diamantes
Por uma cheirosa flor!

Que entre risos feiticeiros
Contemplais vossa beleza,
À sombra dos ingazeiros,
No espelho da correnteza!

Não vos tenho? Que me importam
Glórias de cinza e de pó,
E entre as turbas que vozeiam

¹⁶¹ Ibid., p. 119.

¹⁶² VARELLA, Luiz N. Fagundes. *Cantos do ermo e da cidade*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier livreiro-editor, 1880, p. 131. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹⁶³ Ibid., p. 88-90. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

Viver desprezado e só?

Quero correr os desertos,
Devassar as cordilheiras,
Matar a sede e o cansaço
Nas águas da cachoeira.

Quero ao descer as montanhas,
À luz que o luar espalha,
Ouvir no vale a viola
Soar na choça de palha.

Ver descer os lavradores
Pelas encostas dos montes,
Enquanto lindas, faceiras,
Voltam as filhas das fontes;

E contam trovas alegres,
E folgam pelo caminho,
No ar bebendo ofegantes
O aroma do rosmaninho.

Quero nos ranchos à noite,
À claridade das fogueiras
Ouvir contar os tropeiros
Histórias aventureiras.

Quero paz, quero harmonias,
Liberdade, inspiração,
Que a poeira das cidades
Me atrofie o coração.

E quando o gelo da morte
Sobre meus olhos baixar,
Deixem-me à sombra dum cedro
Junto às selvas repousar.

Assim, é possível constatar nessa representação o que se poderia chamar de “lírica sertaneja”, na qual prevalecem traços de escapismo configurado numa descrição idílica do meio rural. Varela utilizou, em seu discurso, a linguagem dos poetas românticos de seu tempo. É relevante notar que nas “Quadrinhas” o poeta, para falar sobre cenas da roça, fez uso justamente das quadras, em redondilhas maiores, rimando o segundo com o quarto verso, construção esta consagrada pela cultura popular, sobretudo nas cantigas caipiras. Esta mesma adequação da temática à forma composicional também pode ser observada em outros autores, como Gonçalves Dias (1823-1864) em sua notória “Canção do exílio”, na qual faz uso da mesma forma poética nas três primeiras estrofes.

Canção do exílio¹⁶⁴

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas tem mais flores,
Nossos bosques tem mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

[...]

A respeito de modelos da composição poética popular, afirma Camara Cascudo que

As quadras, versos de quatro, foram os mais antigos. [...] Em quadras, ABCB, foram todos os velhos desafios, os romances do gado, descrevendo aventuras de bois, vacas e poldras valentes. A métrica se manteve setessilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardadas em qualquer cancionero espanhol ou português. Não conheço documentação sertaneja anterior ao séc. XVIII. Essa é toda em quadras¹⁶⁵.

Com base neste relato, percebemos que vários poetas românticos se utilizaram desta forma poética em suas criações, vindo daí uma relação estreita com o gênero cancional caipira, que iria, décadas depois, ter sua sedimentação no gosto popular. Antonio Soares Amora evidencia, no prefácio de *Grande poetas românticos do Brasil*, alguns pontos significativos no tocante à poesia do referido período: “[...] a poética romântica diferencia-se da clássica não apenas pelo princípio da liberdade e do individualismo formais [...]”¹⁶⁶, mas, ainda, por buscar

[...] uma identificação com a poesia folclórica, subestimada nos séculos clássicos, mas agora sobrestimada pela demofilia e pelo tradicionalismo

¹⁶⁴RAMOS, Frederico José da Silva Ramos (org.). *Grandes poetas românticos do Brasil*. São Paulo: Edições LEP Ltda, 1954, p. 38. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹⁶⁵ CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984, p. 339.

¹⁶⁶ RAMOS, op. cit., p. X.

nacionalista dos românticos, pois que mais legítima como espontaneidade lírica e como expressão do espírito e da sensibilidade nacionais¹⁶⁷.

O autor ainda destaca que dessa procura, por parte da poesia romântica, por uma aproximação em relação a poesia popular e tradicional, originaram-se duas características: “[...] a) ritmo regular (poema isorrítmico) e predominantemente musical (acentual), ritmo que dá ao poema quase o caráter de letra de cantiga [...]”¹⁶⁸, bem como “[...] b) o repetitismo de vária forma (paralelismo, refrão), que é o adejar do poeta em torno de uma ideia ou imagem-força, que é o latejar de um tema no seu ‘estado lírico’ [...]”¹⁶⁹. Finalizando, dá como exemplo para a primeira característica, entre outros, os poemas “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias e “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu (1839-1860).

Aliás, é de se supor que poemas oitocentistas, que são populares ainda nos dias atuais, como os acima citados, tenham essa aceitação popular no decorrer de tantas décadas devido, entre outras coisas, à sua construção simples e explícita, sem uso de termos rebuscados e com versos de fácil memorização. Isso sem falar no forte poder imagético que emanam, devido a descrições bastante assimiláveis logo num primeiro contato com o texto, características de andamento musical e à temática da saudade que foi retratada num tom de emoção que agradou em cheio ao público.

Com relação à “Canção do exílio”, vários autores no decorrer dos tempos fizeram suas versões do poema, seja em forma de paráfrase ou paródia. Entre as mais conhecidas estão as de Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Atestando a popularidade da composição poética, ainda é possível destacar alguns registros fonográficos¹⁷⁰ de artistas que a gravaram em forma de canção: em 1984, como samba, na voz de Paulo Diniz, musicada por ele próprio (LP *Canção do exílio*); em 1989, como toada, nas vozes de Pena Branca e Xavantinho, com música de André Luis Oliveira (LP *A trilha sonora África Brasil*); e em 2013, como bossa nova, na voz de Sérgio Britto, musicada pelo próprio (CD *Purabossanova*), entre outros.

O poema “Meus oito anos” também figura com êxito no gosto popular, ainda que sua concepção tenha ocorrido já há mais de 160 anos. Essa afirmação pode ser

¹⁶⁷ Ibid., p. X.

¹⁶⁸ Ibid., p. X.

¹⁶⁹ Ibid., p. X.

¹⁷⁰ IMMUB, *Informações diversas*.

confirmada, por exemplo, ao lembrarmos do filme “Meus oito anos”¹⁷¹, de 1956, idealizado pelo cineasta Humberto Mauro. No campo das letras, novamente aparece Oswald de Andrade, que se utilizou do referido poema como base para uma nova versão em forma de paródia. O mesmo fez a escritora infantil Ruth Rocha, que também escreveu sua visão de infância baseada na referida obra, na qual, aliás, traz reflexões e reminiscências que diferem totalmente da nostalgia e das quimeras de Casimiro de Abreu. “Meus oito anos” ainda teve, tal como “Canção do exílio”, diversos registros fonográficos¹⁷², entre os quais podemos destacar: em 1956, como tango, na voz de Carlos Galhardo, com música de Silvino Neto (78 rpm); no mesmo ano, em forma de declamação, na voz de Paulo Autran (LP10’ *Poesia de sempre*); e em 1999, como canção infantil, nas vozes de Bia Bedran e Julieta Bedran, musicada por Bia Bedran (CD *Dona Árvore*).

Outro autor que merece destaque, em se tratando de poesia popular de influência romântica é Juvenal Galeno (1836-1931). Neste autor, o traço coloquial, com construções simples e buscando representar o povo foi sempre marca presente. No prólogo de *Lendas e canções populares* (1865), considerada sua obra-prima, o autor declara ter escrito o livro acompanhando o povo e ouvindo o seu canto e os reproduzindo, ampliando “sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, a sua metrificação e até o seu próprio verso”¹⁷³. Nesse sentido, podemos destacar, a título de ilustração, trechos do poema “O trabalho”¹⁷⁴.

I
Eia, acorda, deixa, a rede,
Perto o sol clareia o mar,
Já desperto o passarinho
Pôs-se terno a gorjear;
Tudo agora, após a prece,
Começa no seu lidar:
Eis o tempo do trabalho,
Perto o sol clareia o mar.

¹⁷¹ CINEMATECA BRASILEIRA. *Meus oito anos*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018426&format=detailed.pft>.

¹⁷² IMMUB, *Informações diversas*.

¹⁷³ CASA DE JUVENAL GALENO. *Informações diversas*. Disponível em: <http://www.casadejuvenalgaleno.com.br/p/juvenal-galeno.html>.

¹⁷⁴ MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 172 f.: il., 2015, p. 37. O autor observa que este poema de Juvenal Galeno “insere-se dentro da tradição ibérica ao utilizar o *redondilho maior* em sextilhas acrescidas de dois versos com função de estribilho ou de arremate (6 + 2)”.

II

Raia o dia... As avezinhas
 Procuram-se alimentar;
 Entre as flores voa a abelha,
 Doce mel a fabricar,
 E a formiga enche o celeiro,
 Sem descanso a caminhar:
 Raia o dia... As criaturas
 Procuram-se alimentar.

III

Raia o dia... Toma a enxada,
 Corre à roça o lavrador,
 Tira o leite, pensa o gado
 No sertão o criador,
 Enquanto sobre a jangada
 Sulca a vaga o pescador:
 Raia o dia... Já nos campos
 Corre à roça o lavrador.

[...]

Quanto à composição da estrutura percebemos que a estrofe é formada por duas quadras tradicionais justapostas. Vemos ainda que em cada estrofe os dois versos finais são uma retomada e finalização do início, de modo semelhante aos poemas feitos em mote e glosa. Fica visível, destarte, a intenção do autor em se aproximar da linguagem da poesia popular, estreitando, assim, os laços com o público leitor. Sobre os parentescos sonoros que atestam maior ou menor aproximação popular, afirma Cascudo: “No comum, diz-se verso à quadra, ABCB. As rimas completas com os alternos é manifestação letrada, ABAB. Não a conhece o povo ou quem escreve para o povo decorar”¹⁷⁵.

Já no que concerne ao enredo, nos trechos acima, é perceptível que o autor faz uso de uma temática popular, porém não se confirma, neste caso, o que diz sobre ouvir o canto do povo e o reproduzir. Não é a linguagem do mundo rural e de elementos folclóricos que se fazem presentes ali, mas uma representação em forma de exaltação aos elementos naturais, com o emprego de temas populares, bem como de formas poéticas de composição consagradas pelo uso popular. Há o emprego, isso sim, de uma forma coloquial, mas trata-se da linguagem formal, não dialetal.

¹⁷⁵ CASCUDO, 1984, p. 340.

2.4 Início do século XX: temas da vida rural em evidência

Este período se inicia tendo como característica de fenômeno cultural um crescente interesse do público urbano por temas relacionados à vida rural. No entanto, conforme observa Yatsuda, “De modo geral, essa simpatia não foi provocada por sentimento humanista, embora viesse algumas vezes assim camuflada”¹⁷⁶. Explica que esse “orgulho nativista” que se manifesta em determinados momentos históricos se dá em decorrência de condições criadas pela situação social e política. Significativa reflexão faz a esse respeito:

Assim, na época da Independência, promovida, como se sabe, pela classe dos descendentes europeus que se enriquecera com a atividade agrícola e a mineração [...], elege-se o índio como símbolo de brasilidade, de anti-lusitanismo. Da mesma forma, quando os cafeicultores do Oeste paulista que tinham fomentado a industrialização se vêem ameaçados pela mesma [...], dizem-se caboclos, caipiras e alçam o matuto à condição de símbolo de resistência¹⁷⁷.

Notamos que, nesse contexto, o retrato do caipira se fez presente sendo colocado como o representante do campo e dos valores da terra, porém ainda distante de ser considerado como participante da sociedade. E isso ocorria apesar de o Brasil dessa época ainda ser um país com características predominantemente rurais.

Conforme aponta Milton Santos, foi a partir do século XVIII que a urbanização se desenvolveu, “Mas foi necessário ainda mais um século para que a urbanização atingisse sua maturidade, no século XIX, e ainda mais um século para adquirir as características com as quais a conhecemos hoje”¹⁷⁸. O autor também traz dados percentuais, citando tabela de Oliven¹⁷⁹, em que a população urbana do Brasil em 1900 era de apenas 9,4%. Já em 1920 este dado pouco se alterou, atingindo 10,7%, e somente em 1940 passou a tomar proporções mais significativas, com o índice de 31,24%. Nas décadas que se seguiram, ainda observando a referida tabela, vemos que os índices da população urbana continuaram a se elevar, até que em 1970 chegou a 56%, ultrapassando o percentual da população rural do país. Diante deste panorama, percebemos que durante a maior parte do século XX, o Brasil ainda era

¹⁷⁶ YATSUDA, 1987, p. 105.

¹⁷⁷ Ibid., p. 105-106.

¹⁷⁸ SANTOS, Milton. “A urbanização pretérita”. In: *A urbanização brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993, p. 19.

¹⁷⁹ Ibid., p. 20.

um país maioritariamente rural e mesmo os que começavam a desembarcar nas grandes cidades carregavam em si fortes laços com o universo interiorano de onde vieram. Destarte, de um modo ou de outro, a população em geral, tanto rural quanto urbana, possuía, em diferentes níveis, conhecimentos relativos ao caipira e seu modo de vida, seja pela proximidade de quem era oriundo do sertão ou por referências indiretas, como convivência, observação e assimilação de traços característicos da vida nos campos, tão presentes no imaginário popular.

Na esfera literária é relevante ressaltar que, apesar de uma visão muitas vezes distorcida do modo de vida caipira, não conferindo com a realidade, nessas primeiras décadas do século XX uma grande produção regionalista se escorava, de acordo com Yatsuda, em um “projeto realista-naturalista”, que tinha por proposta a busca pela fidelidade em representar o caipira e seu meio e, assim, *desexotizar* a sua imagem ainda ligada ao pitoresco da tradição romântica¹⁸⁰. Porém, tal tarefa encontrou obstáculos para se firmar, sobretudo no que concerne à linguagem típica do matuto, com a qual os autores citadinos enfrentavam dilemas sobre a melhor maneira de empregá-la, de modo a não aparentar algo caricatural. Desse modo, vários se aventuraram nessa seara, porém não foram muitos os que conseguiram atingir, de maneira convincente, a dimensão humana do homem rústico, tanto em prosa quanto em verso. Já no campo musical, verificou-se que, essencialmente, a tendência dos compositores ainda era apresentar um retrato rural tendendo mais para ressonâncias românticas.

2.4.1 Perspectivas do caipira no conto

Por volta do final do século XIX e início do XX, ganharam destaque alguns nomes que se utilizaram do conto como forma de buscar traduzir de maneira mais fiel os traços identificadores do caipira em nossa literatura, promovendo uma fusão de informações folclóricas com a ficção. Segundo a concepção de Candido,

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (processo tanto mais fácil

¹⁸⁰ YATSUDA, 1987.

quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. No período 1900-1920, vimos que o caboclo passou por um processo de idealização [...]¹⁸¹

O registro das características do caipira passa a ser feito por meio de uma nova modalidade denominada “conto sertanejo”, no qual ainda podem ser observados resquícios românticos, porém aqui o narrador se coloca numa proximidade maior junto ao caipira, numa busca de tentar traduzir, inclusive fazendo uso do dialeto caipira, o modo peculiar de ser e de viver do povo campesino. Nesses contos a figura do caboclo não é somente um tema do qual o autor se utiliza para exaltações de uma realidade apenas imaginada e, muitas das vezes, inverossímil.

A respeito do início de uma descrição sistemática sobre o folclore paulista, Florestan Fernandes afirma que foram os contistas que “[...] descobriram e tentaram fixar explicitamente os temas da *vida popular*, através de documentação reunida com esse objetivo”¹⁸², destacando, entre os principais nomes dessa orientação, José Piza, Leôncio de Oliveira e Valdomiro Silveira, divisando, ainda, em Cornélio Pires, a realização de um esforço persistente e contínuo nesta seara. O sociólogo considerou frutífera essa investigação estética dos contistas sobre a “mentalidade do caipira”, entre outros aspectos, porque os temas escolhidos “[...] também contribuíam para alargar o campo de observação da vida rural brasileira, conferindo ao caipira e a seus modos de vida a dignidade de objeto relevante de indagação”¹⁸³.

Como curiosidade, e evidenciando a relevância dos conhecimentos populares por parte dos contistas desse período, Amaral, em sua singular obra *O dialeto caipira*, de 1920 (em edição de 1982)¹⁸⁴, registrou seus agradecimentos aos colaboradores Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, entre outros de uma pequena lista de sete nomes, os quais “[...] amavelmente o auxiliaram com valiosas informações, notas e advertências”. Amaral ainda dedica o livro a três expoentes da cultura popular, figurando novamente os nomes de Valdomiro Silveira, o qual denomina “epígono da literatura regional em São Paulo” e Cornélio Pires, acompanhado dos dizeres “cognominado o Poeta Caipira”. A partir de informações

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 127.

¹⁸² FERNANDES, Florestan. “Os estudos folclóricos em São Paulo”. In: *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 78.

¹⁸³ Ibid, p. 79.

¹⁸⁴ AMARAL, 1982, p. 195.

dessa natureza se pode ter uma ideia mais nítida de como era a atuação desses escritores em meio a essa temática caipira que estava em voga.

No prefácio do livro *Contos da roça*, de José Piza, Gomes Cardim ressalta como aspectos relevantes da obra “[...] a descrição de nossas paisagens, o tipo do nosso caipira, seus costumes e linguagem”¹⁸⁵. Reconhecendo que na obra não há a maestria no processo da criação literária, mas, ainda assim, vendo nela qualidades significativas para nossa cultura, discorre Cardim, adiante:

– Não há neste livro ductilidade de estilo? Há imperfeição de processo? Não nos dá complicações de casos patológicos? Faz se notar algo de desalinho que acusa carência de buril? As suas paisagens não têm acentuado relevo? Que importa, se figuras e cenários são muito nossos; se nas suas páginas não há ressaibo de literatura importada; se nelas se revela um observador de talento perfectível e se deixam transparecer a alma primitiva e rude de um povo que é nosso, no relevo de tipos, com seus costumes e linguagem, nossos, somente nossos!¹⁸⁶

Para se ter ideia da forma narrativa empregada pelo contista, destaco um trecho inicial do conto “O muchirão”¹⁸⁷, no qual estão presentes alguns aspectos referentes a trabalho e diversão do povo rural. A transcrição abaixo foi realizada com base nas normas ortográficas vigentes, porém, mantendo as formas originais dos termos dialetais nos diálogos entre as personagens.

A camaradagem¹⁸⁸ toda do sítio do capitão Malaquias tinha resolvido fazer um muchirão para o Maneco Gregorio.

Coitado! Estava com perto de três alqueires plantados de milho, e, para colher, só ele, a mulher e o filho mais moço, porque o Tônico e o Vadô estavam convalescendo de maleitas¹⁸⁹, e tão fracos, que não podiam com uma vara de dourado pela mão, quanto mais entrar naquele serviço pesado como seiscentos.

Foi o Chico de Nhála quem teve a ideia.

– Pra que vancê não reúne a moçada pra derrubá o mio? inquiriu ele do Maneco. Vancê tá com mais de doze capado¹⁹⁰ no chiquêro. Ranja um barrí da boa¹⁹¹ e um terneiro¹⁹² taludote¹⁹³, que eu cumberso co povo.

¹⁸⁵ PIZA, José. *Contos da roça*. São Paulo: Editores Andrade, Mello e Comp., 1900, p. XIV. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹⁸⁶ Ibid., p. XX. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

¹⁸⁷ Ibid., p. 31-32. *Muchirão* significa mutirão, reunião de roceiros para auxiliar um vizinho nalgum trabalho agrícola - roçada, plantio, colheita; terminando sempre em festa, com grande jantar ou ceia, danças e descantes (AMARAL, 1982, p. 155).

¹⁸⁸ Convivência de camaradas (FERREIRA, 1957, p. 226). Camarada: indivíduo que, nas fazendas, está encarregado de vários serviços; trabalhador de roça (AMARAL, op. cit., p. 106).

¹⁸⁹ Maleita, malária, sobretudo o tipo febril intermitente. (FERREIRA, op. cit., p. 766)

¹⁹⁰ Porco castrado. (AMARAL, op. cit., p. 109)

¹⁹¹ “Barrí da boa” quer dizer barril de cachaça. “Boa”, neste caso, é uma das dezenas variações populares da palavra *cachaça* (FERREIRA, op. cit., p. 212).

¹⁹² Bezerro. (Ibid., p. 1185).

– A quistã não é só essa, respondeu o Maneco. E lugá pra ponhá o mio?

O paió dá no mais que pra doze carro e não tein lugá pro resto.

Mas não achou mal cabida a ideia do rapaz. Fazia um rancho coberto de sapé e com paredes de guaratans¹⁹⁴ a pique, com espaço suficiente para o que não coubesse no paiol.

O Chico de Nhála saiu no firme propósito de convidar a rapaziada.

Era um domingo de serviço, na verdade, mas a patuscada¹⁹⁵ à noite, o fandango, é que era a sua compensação.

Queria beber um requentão¹⁹⁶ e botar uns versos para a Ritinha, e queria que ela respondesse para que o Juca Soares não continuasse a imposturar que era dele só que a caboclinha gostava.

Naquela noite é que tiraria a prova dos amores da Ritinha: Se ela confirmaria o que havia dito uma tarde ao rapaz, no monjolo, quando ele voltava do serviço.

Em José Piza percebemos, então, o relevante papel de ser uma literatura reveladora do modo de vida do homem rural, não estando em evidência, neste momento, o estilo que o autor utiliza para esse fim. Importa, neste caso, perceber como o folclore aliado à ficção pode resultar em algo frutífero, culturalmente falando, pois, por meio de uma narrativa a absorção dos conhecimentos da tradição popular pode se dar de modo bem mais prazeroso, já que, neste quadro, utiliza-se a fabulação para este fim.

Sobre Leôncio de Oliveira e seu livro *Vida roceira*¹⁹⁷, de 1919, diz Rossini Tavares de Lima que, na ocasião de seu lançamento, “[...] a crítica paulistana foi unânime em elogiá-lo, principalmente no que revelava da vida do nosso caipira, quer no prefácio quer nos contos que o seguiam”¹⁹⁸. Ainda segundo Lima, neste prefácio o autor apresenta ao público, em noventa e oito páginas dedicadas ao assunto, “[...] a primeira síntese do folclore paulista do interior, além de nos oferecer contos que são todos de inspiração folclórica”¹⁹⁹.

A título de ilustração, segue abaixo trecho²⁰⁰ do conto “Melíca”, personagem-título que o autor caracteriza logo no começo como “[...] a mais chibante²⁰¹ morena daquelas cercanias, de gênio álaque e estouvado como as patativas alegres e de olhos negros, tão negros, como o cerne da cabiúna²⁰²”. No fragmento, Oliveira

¹⁹³ Que é um tanto taludo; diminutivo irregular de *taludo* (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 1806); Taludo: corpulento, grande, desenvolvido (FERREIRA, 1957, p. 1166).

¹⁹⁴ Guaratan: árvore da família das Rutáceas. (AMARAL, 1982, p. 140)

¹⁹⁵ Ajuntamento festivo de pessoas reunidas para comer e beber; pândega; folgança. (FERREIRA, op. cit., p. 916).

¹⁹⁶ Café com cachaça ou conhaque. (Ibid., p. 1058).

¹⁹⁷ Cf. nota 135 na página 69.

¹⁹⁸ LIMA, 1962, p. 39.

¹⁹⁹ Ibid., p. 47.

²⁰⁰ OLIVEIRA, 1919, p. 176-178. Passagem descrita conforme ortografia vigente.

²⁰¹ Orgulhoso, altivo, soberbo. (FERREIRA, 1980, p. 402).

²⁰² Árvore leguminosa papilionácea (*Machaerium incorruptibile*), de madeira útil para obras hidráulicas, construção naval e civil, marcenaria e carpintaria; Bras. Cor de cabiúna: escuro, preto. (Ibid., p. 305).

descreve o início de vida de um jovem casal na roça, fornecendo detalhes da humilde morada, e da inveja alheia, por conta da moça possuir um “natural expansivo” e “beleza estonteante”, atributos ressaltados no início da história.

Feliz correu-lhes a quadra remansada e poética da lua de mel em promessas de tranquila existência. Eram felizes, havia saúde e Custodio morria a trabalhar. A casa sempre modesta, mas farta; diziam-se, não ricos, mas remediados.

Tinham grande caixa de madeira onde guardavam a roupa, catre amplo e envernizado, com macio colchão de paina, lençóis e colchas brilhando pela alvura, grande mesa e quatro cadeiras de palha trançada, que eram o seu orgulho, afora os bancos e as tripeças²⁰³. Sempre tinham ao fogo, fervendo na panela de ferro, o seu feijão e as suas ervas; no armário, acaroadado a um canto, a sua louça modesta, mas limpa, e no fumeiro²⁰⁴ metades inteiras de capados gordos. Além disso Custodio possuía um bom tordilho²⁰⁵ pedrês²⁰⁶, marchador, bom estradeiro e bem arreado, não faltando ao arreamento a boa carona²⁰⁷ bordada nas extremidades, o cômodo basto (sela de animal)²⁰⁸ sorocabano, o coxonilho²⁰⁹, o macio pelego²¹⁰ e as rédeas de couro de anta. Uma vaca lavrada, boa leiteira, a mugir à porta, afora as galinhas e um peru cor de telha, que era uma pintura.

Viviam felizes, as más línguas, porém, invejosas, não olvidaram o gênio de Melíca.

– Se aquele menino não tomar cuidado, teremos tempo quente a qualquer hora – murmuravam, referindo-se a Custodio.

– Até dizem que vultos de noite já rodeiam a casa...

No entanto Custodio, compreendendo o gênio de Melíca, vivia sossegado e contente, provendo o bem-estar da casa. Melíca vivia feliz amando-o sempre, se bem que alegre e estouvada por gênio, era duma fidelidade absoluta a ele.

Um ou outro dos seus antigos namorados, afagava esperanças a seu respeito, esperanças, porém, que feneciam ante a sua intenebrável honestidade.

[...]

Neste conto, bem como nos outros que compõem o livro, Leôncio de Oliveira, faz uso de diversos vocábulos típicos do dialeto caipira, porém na fala das personagens predomina a linguagem formal, com emprego regular do plural e concordâncias, por exemplo. Uma das poucas exceções podemos perceber, no conto “Jeremias”, nos dizeres de um garoto: “– Truxe um baé bonito procê. Mai num

²⁰³ Banco de três pés. (Ibid., p. 1221).

²⁰⁴ Espaço entre a lareira e o telhado, onde se põe carne a *defumar*. (Ibid., p. 584).

²⁰⁵ Designação de uma cor da pelagem dos burros e cavalos. Branco pintadinho de preto. (MAIA, Tom; MAIA, Thereza Regina de Camargo. *O folclore das tropas, tropeiros e cargueiros no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Univ. de Taubaté, 1981, p. 102).

²⁰⁶ Salpicado de preto e branco na cor. (FERREIRA, 1980, p. 1282)

²⁰⁷ Peça dos arreios: manta de couro que se põe por baixo do lombilho. (Ibid., p. 362).

²⁰⁸ Nota de Leôncio de Oliveira.

²⁰⁹ Pequena manta de tecido de saco de algodão ou estopa, franjada em toda superfície com finas tiras de retalhos de várias cores. Como o pelego, é usado sobre o arreio, para torna-lo mais macio. (MAIA e MAIA, op. cit., p. 93).

²¹⁰ Peça de couro de carneiro, curtido, que se coloca sobre o arreio para torná-lo mais macio. Sobre ele pode ser colocada a bardana. (Ibid., p. 98).

mostre pra mãe, sinão ela mi bate”²¹¹. Aqui há uma tentativa de aproximação do discurso real do caipira, com as peculiaridades de sua pronúncia.

Além de revelar a vida do caboclo por meio dos contos, Leôncio de Oliveira também possui o mérito de trazer à luz diversos aspectos totalmente desconhecidos da grande maioria das pessoas, demonstrando, com propriedade, sólido conhecimento acerca do comportamento do povo rural, suas crendices, poesia, vocabulário, entre outras curiosidades. Pela grande importância que possui *Vida roqueira* no que tange à valorização da cultura caipira, foi considerado pela crítica da época como preciosa contribuição aos estudos etnográficos do país.

É claro que, além da contribuição etnográfica, também há que se ter em conta o valor artístico dos chamados “contos sertanejos” produzidos nesse período. Florestan Fernandes²¹², pelo viés sociológico, procura ressaltar a relevância desses autores, frisando, em grande medida, seu cunho folclórico. É natural que isso ocorra, tendo em vista o foco de estudo do pesquisador naquele momento. No entanto, as qualidades literárias, não pretendendo fazer comparações com figuras ilustres, existem e devem ser valorizadas, especialmente quando aludimos a Valdomiro Silveira.

Referindo-se ao regionalismo como programa, Bosi aponta que em alguns contistas do começo do século XX, entre eles Valdomiro Silveira, “[...] a matéria rural é *tomada a sério*, isto é, assumida nos seus precisos contornos físicos e sociais dentro de uma concepção mimética de prosa”²¹³. Nesse sentido, seus contos procuravam caracterizar os traços de humanidade do caboclo, seus dramas, indo além do tom pitoresco e, por vezes, caricato, frutos de uma observação limitada do autor com relação a este universo. Valdomiro, ao contrário, empenhou-se pela busca de uma fidelidade na expressão do meio caipira até então inédita naquele momento. O rigor na descrição do tipo humano que elegeu como objeto de sua ficção, bem como a compreensão do ambiente do qual estava tratando em seus escritos, ocorreram, em grande medida, devido à proximidade que teve o autor com seu tema. Conforme observou Alberto Mussa, “Valdomiro Silveira ‘estudou’ o caboclo, conviveu com ele. Ao mesmo tempo em que anotava expressões e modos de falar,

²¹¹ OLIVEIRA, 1919, p. 231.

²¹² FERNANDES, 2003.

²¹³ BOSI, 2006, p. 207.

começava a penetrar mais profundamente naquelas humanidades”²¹⁴. Esse aspecto é percebido pelo leitor, por exemplo, observando trecho do conto “Camunhengue”²¹⁵, o qual Bosi considera como “exemplo magnífico” de um tipo de conto “[...] cuja camada verbal serve do instrumento dúctil e eficaz à representação dos dramas caboclos”²¹⁶.

[...]

A chuva estiara de todo, certa manhã de dezembro. O Zeca Estevo mandou que o Candinho lhe ensilhasse²¹⁷ a besta picaça²¹⁸ quatrolha²¹⁹, u’a mula velhaca²²⁰ e arengueira²²¹, para dar uma volta pelos arredores. Disseram-lhe que, doente assim, não devia montar naquele inferno de mula: foi tempo perdido, quis porque quis, e fez o que resolvera. Antes, porém, de montar a cavalo, chamou o José com todo o carinho:

– Venha cá, meu filho, quero lhe dizer uma coisa.

O José refugava-o desajeitadamente, com os olhos baixos, de respeito e de medo. Não se lhe chegou para ao pé:

– Pois então inté você, meu filho, tá me pondo de banda?

O José custou a responder, mas por último falou com voz sumida e trêmula:

– Diz que vancê tá macotena²²², nhô pai.

– Era isso mesmo que eu esperava. Ai! meu São Bom Jesus do Pirapora, já não tenho mais ninguém por mim neste mundo! Fique pra lá pro seu canto, José, que eu já não lhe digo mais nada, não tenha susto.

Montou a cavalo:

– Agora falta só as purungas²²³ e a baciinha, pra mim cumprir o meu fadário!

Sá Januária chamava-o, chorando desesperada. E ele perguntou-lhe de repente:

– Eu volto, sim, eu volto: você quer que eu deite na sua cama? Ah! não quer, pois então? O mundo é mesmo ansim!

Recomeçara a chover miudamente, o sol passava frouxo e sem quentura pelas cordinhas-d’água, quando o Zeca Estevo bateu a tala²²⁴ nas ancas da mula e disse com voz em que havia uma tristeza infinita e um desespero inenarrável:

– Adeus, então meu povo dalgum tempo!

²¹⁴ MUSSA, Alberto. “Os caboclos”. In: *Rascunho*. Edição 149. Curitiba: set.2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/os-caboclos/>.

²¹⁵ USINA DE LETRAS. “Camunhengue” – *Valdomiro Silveira*. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=13465&cat=Contos>. *Camunhengue* significa leproso (FERREIRA, 1980, p. 334).

²¹⁶ BOSI, 2006, p. 211.

²¹⁷ Ensilhar, insiá: selar. (AMARAL, 1982, p. 144)

²¹⁸ Picaço: designação de uma das cores de pelagem de um burro ou cavalo. Avermelhado com a cabeça e/ ou a perna branca. Cor muito rara nos burros. (MAIA e MAIA, 1981. p. 98). *Picaça*, portanto, refere-se a uma mula ou égua com estas mesmas características.

²¹⁹ Quatrolhos, quatróio: que tem manchas claras acima dos olhos (o cão, principalmente). (AMARAL, op. cit., p. 172)

²²⁰ Velhaco: diz-se do burro manhoso, difícil de lidar (MAIA e MAIA, op. cit., p. 103). *Velhaca*, então, trata-se da mula que possui tais peculiaridades.

²²¹ Arengueiro: (Rio Grande do Sul) diz-se do cavalo que *arenga*. Arengar: (Bras., Rio Grande do Sul) não se deixar pegar (o cavalo). (FERREIRA, 1957, p. 108).

²²² (Bras., São Paulo) (pop.) (V. *Leproso*). (Ibid., p. 758).

²²³ Purunga: o mesmo que *purungo*. Purungo: cabaça; vaso de boca estreita, feito de uma cabaça oca. (AMARAL, op. cit., p. 171).

²²⁴ Tira de couro, geralmente empregada em relhos (Ibid., p. 184). Relho: chicote de cabo curto e longa trança de couro cru, com um metro e vinte de comprimento, terminando em tala dupla de 0,40m (MAIA e MAIA, op. cit., p. 100).

Voltou a ventania, primeiro quase mansa, depois furiosa e uivante. E enquanto ele se sumia na reviravolta do caminho, a chuva engrossava, pouco a pouco, até se fazer outra vez um poder de tempestade.

– ...Ai! meu São Bom Jesus do Pirapora!

Assim, é possível observar que na prosa de Valdomiro Silveira existe um estilo que supera a mera descrição do pitoresco e que a linguagem empregada se utiliza de elementos dialetais, porém sua preocupação maior é registrar os costumes do interior e os dramas humanos do homem que compõe este cenário. Antonio Ferreira vê na prosa de Valdomiro Silveira um tratamento desse universo caboclo de forma multifacetada. Dando prosseguimento, afirma ainda que

Nessa ficção, que também apresenta propósitos documentais, o caipira é definido menos por suas características raciais, e muito mais por suas manifestações na cultura (língua, costumes, crenças, lendas, memórias) tanto quanto por suas distintas formas de inclusão social no mundo das fazendas²²⁵.

Nesse sentido, é cabível observar que Valdomiro utiliza os referidos elementos da cultura popular caipira de modo a compor um tipo de oralidade singular, que apresenta maior verossimilhança em relação ao cenário rural representado, já que o autor procurou colocar seu foco no homem caipira, retratando seus usos e costumes, mas principalmente apresentando a subjetividade de sua personalidade, indo além do simplesmente pitoresco e risível.

A propósito, cabe ainda lembrarmos da contraposição feita por Candido, em *A literatura e a formação do homem*²²⁶, a respeito dos estilos de escrita adotados por Coelho Neto e Simões Lopes Neto em seus contos. Apresentando excertos de “Mandovi” e “Contrabando”, obras dos referidos escritores, respectivamente, o autor evidencia a dissemelhança que norteia as narrativas, no que se refere à voz do sujeito. No primeiro conto, Candido evidencia o distanciamento que Coelho Neto impõe entre a linguagem culta do narrador e a fala dos personagens, impregnada de exotismo. A título de ilustração, segue um breve trecho:

²²⁵ FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 228.

²²⁶ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. *Remate de Males* – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas, p. 81-90, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>.

[...]

– Eh! *Tigre...* levanta. Com a ponta do pé espremeu o ventre de um cão negro que se levantou ligeiro e, rebolando-se a acenar com a cauda, pôs-se a mirá-lo rosnando. Bamu! Adeu, genti. E, da porta, para rir, bradou: – Dá um tombu nesse queixada comedô, genti²²⁷.

[...]

Nessa perspectiva, afirma Candido que esse regionalismo praticado pelo autor de “Mandovi”

[...] mostra a dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico²²⁸.

Essa prática é descrita pelo autor como uma “[...] espécie de estilo esquizofrênico [...]”²²⁹, havendo uma “[...] injustificável dualidade de notação da fala [...]”²³⁰, o que acabava por promover uma separação clara entre a posição de superioridade em que se coloca o narrador perante seus personagens caracterizados pelo exótico.

Porém, já no estilo adotado por Simões Lopes Neto, essa prática não é observada, justamente pelo uso do narrador fictício, evitando, assim, “[...] a situação de dualidade, porque não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa”²³¹. Abaixo, pequeno trecho da narrativa:

[...]

A sia-dona mãe da noiva levantou o balandrau do Jango Jorge e desamarrou o embrulho; e abriu-o.

Era o vestido branco da filha, os sapatos brancos, o véu branco, as flores de laranjeira...²³²

[...]

Tal postura estilística adotada, consequentemente, evidencia aspectos da natureza humana dos personagens, e não os colocam como portadores de traços típicos depreciativos. Assim, essa “[...] identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador

²²⁷ Ibid., p. 87.

²²⁸ Ibid., p. 87.

²²⁹ Ibid., p. 87.

²³⁰ Ibid., p. 87.

²³¹ Ibid., p. 89.

²³² Ibid., p. 89.

rústico [...]”²³³, atributo conferido por Candido a Simões Lopes Neto, também podemos observar no estilo dos contos de Valdomiro Silveira, escritor já abordado aqui anteriormente.

Aliás, a respeito deste, por sua relevante contribuição nessa esfera do regionalismo, vale mais alguns apontamentos. Yatsuda traz contribuições expressivas no texto de Introdução do livro *Leréias: histórias contadas por eles mesmos*²³⁴, de Valdomiro Silveira; ali é possível notar que já no primeiro livro, *Os caboclos* (1920), composto de contos escritos entre 1897 e 1906, Valdomiro recebe da crítica da época boa acolhida. Yatsuda transcreve parte de um artigo escrito por Sílvio Floreal para o jornal *Comércio de Campinas*, em 1921, do qual segue um trecho: “Fez, além de obra flagrante de verdade, profundamente humana! Os seus personagens quando falam, falam como pensam e nunca falam como pensa o escritor...”²³⁵.

Particularmente em *Leréias*, Valdomiro opta, como o próprio subtítulo anuncia, por conceder a condução da narrativa ao próprio caipira oferecendo-lhe o discurso em primeira pessoa, ou seja, nos vinte e quatro contos do livro é o próprio caipira que relata as leréias²³⁶. Yatsuda lembra que esse expediente encontrado pelo autor evita o distanciamento “[...] entre a fala culta do narrador e a dialetal da personagem [...]”²³⁷. Tal procedimento encontraria larga repercussão, mais adiante, na pena de Guimarães Rosa, no seu *Grande sertão: veredas*.

Bosi também parece compartilhar desse pensamento ao afirmar que “[...] em Valdomiro Silveira predomina o gosto da fala regional em si mesma: sintaxe, modismos, léxico, fonética, quase tudo acha-se colado à vivência dos homens e das coisas do interior”²³⁸. E, realmente, ao lermos os contos de *Leréias*, fica nítido que essas críticas positivas acerca da obra fazem jus à criação do autor, pois, de fato, é possível sentir-se, em muitos momentos, como o próprio interlocutor para o qual o caipira narra as histórias, alheias e suas.

²³³ Ibid., p. 88.

²³⁴ SILVEIRA, 2007, p. IX-XLIV.

²³⁵ Ibid., p. XVII.

²³⁶ Cf. vocabulário ao final da edição (p. 217), *leréia* significa léria, história complicada ou enrolada; divertimento; simulação.

²³⁷ SILVEIRA, op. cit, p. XXV.

²³⁸ BOSI, 2006, p. 211.

2.4.2 A representação caipira na poesia

Nas primeiras décadas do século XX, em meio ao clima de inovações formais e busca de novos ideais estéticos na arte em geral, sobretudo na literatura, observou-se uma recorrente exaltação à figura do sertanejo, elevado por muitos agora à categoria do que se considerava o representante mais legítimo do “tipo brasileiro”, conforme sublinhado por Marques em seu estudo:

O homem do interior, calejado na lida com a terra, desfrutando fauna e flora exuberantes *in loco*, substitui o índio na figuração da identidade nacional; puro no caráter e, ao mesmo tempo, resultante já do encontro de duas ou três raças (indígena, africana, e europeia), sem os traços selvagens que distanciavam demais o ideal de homem brasileiro do europeu, podia, portanto, ser sinônimo da essência nacional²³⁹.

Imbuídos do compromisso em retratar esse homem rural, vieram à luz diversas apropriações e reproduções de um certo paradigma de caboclo, estampado por um movimento de poetas de grande apelo popular que fizeram da poesia de cunho caipira um de seus principais meios de expressão artística. Sobre este momento, destaca Bosi:

Vicejava, ao lado da prosa regional, um gênero de verso sertanista, meio popular meio culto, que, assinado pelos “caboclos” Cornélio Pires e Paulo Setúbal ou pelo pernóstico Catulo da Paixão Cearense, dava a medida do gosto híbrido a que se chegara²⁴⁰.

Apesar do tom pouco benevolente do comentário, não se pode negar a contribuição que os referidos personagens citados por Bosi tiveram para a expansão da cultura popular no país, seja pela pesquisa e divulgação de estudos folclóricos ou pela exaltação e consequente valorização do modo de vida do povo rural. Nesse sentido, é válido um pequeno apanhado sobre as principais características desses autores, que figuram como alguns dos principais representantes da “poesia cabocla”, em voga na época.

Quanto a Cornélio Pires, foi personalidade de vital importância no que se refere a uma ampla disseminação, aliada à valorização do modo ser e de viver do

²³⁹ MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 234 p., 2007a, p. 25.

²⁴⁰ BOSI, 2006, p. 333.

caipira. No campo poético, destaca Pedro Macerani²⁴¹, que Cornélio teria sido o primeiro escritor brasileiro a registrar a poesia de forma dialetal, por meio da publicação de seu primeiro livro *Musa caipira*, de 1910, no qual é apresentado o poema “Ideal de caboclo”, que resume bem este novo conceito de criação totalmente baseada na oralidade do meio rural, sendo os termos transcritos do modo como são pronunciados. Vejamos abaixo o referido poema:

Ideal de caboclo

Ai, seu môço, eu só quiria
pra minha filicidade,
um bão fandango²⁴² por dia,
e um pala²⁴³ de qualidade.

Pórva²⁴⁴, espingarda e cutia,
um facão fala-verdade²⁴⁵,
e uma viola de harmonia
pra chorá minha sôdade.

Um rancho na bêra água,
vara de anzó, pôca água,
pinga boa e bão café...

Fumo forte de sobejo²⁴⁶...
Pra compretá meu desejo,
cavalo bão... e muié!

Cornélio Pires, ao transpor a fala do caipira para as páginas de um livro, começa a irradiar, de maneira intensa, sua visão sobre o caipira, contribuindo, sobremaneira, para a difusão da cultura espontânea do interior paulista. Lima resume, em poucas linhas, a atuação do multifacetado poeta e amante da cultura popular:

Desde 1910 até perto de sua morte, a escrever sobre os “nossos caipiras” e procurando “dar uma pálida idéia”, segundo diz, “da nossa gente, da vida rústica e da nossa paisagem”, chegou a precisar com muita clareza alguma

²⁴¹ CORNÉLIO Pires: *Musa caipira e a poesia dialetal*. Direção/ Produção: Pedro Macerani. Instituto Cornélio Pires/ PROAC - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, 2013.

²⁴² Festa ruidosa, em que há danças (AMARAL, 1982, p. 133).

²⁴³ Espécie de capa: consiste numa peça quadrangular com uma abertura ao centro, por onde se enfia a cabeça. É, em regra, de um tecido especial, com listras brancas e amarelas, estas com vários matizes. No R. G. do Sul chama-se a este objeto “poncho pala” (Ibid., p. 159).

²⁴⁴ Pólvora (Ibid., p. 169).

²⁴⁵ (Bras.) (pop.) Qualquer arma de defesa pessoal: faca, pistola, etc. (FERREIRA, 1957, p. 540).

²⁴⁶ Que sobeja; demasiado; excessivo; enorme; inumerável; imenso. (Ibid., p. 1134).

coisa dos usos e costumes, da arte musical, das superstições e crendices, dos mitos e lendas, dos brinquedos de crianças e adultos, das danças folclóricas do sertanejo do sul e sudeste do nosso Estado²⁴⁷.

Deitando o olhar sobre outro poeta do período, Paulo Setúbal (1893-1937), é perceptível o enfoque romântico em relação ao universo rural, sendo, inclusive, dotado de aspectos típicos que caracterizam o gênero, como o clima nostálgico e idealizado. O poeta descreve o campo tendo como bagagem a experiência de quem nasceu e passou a infância em meio a este cenário, e que depois partiu para a cidade para dar seguimento aos estudos, porém, sempre nutrindo grande simpatia e apreço pela vida simples da roça e seus habitantes. Como homem letrado, ainda que escrevendo versos de temática caipira, fazia uso de uma linguagem mais ornamentada, num clima de exaltação aos elementos naturais, como demonstrado no trecho abaixo, que faz parte do livro *Alma cabocla*²⁴⁸, lançado em 1920.

Moita de rosas

BUCÓLICA

[...]

O sol, como um poeta risonho,
Doirava o céu, alto e escampo;
E nós, perdidos num sonho,
Fomos a rir pelo campo.

Que festa pelo caminho!
Que sons! Que luz! Que esplendor!
Gorjeios em cada ninho,
Abelhas em cada flor!

[...]

Fato significativo de se apontar é também a utilização, mesmo na composição de uma quadra, do esquema ABAB, rimando, além do segundo com o quarto verso, também o primeiro com o terceiro. Essa prática denota um grau mais elaborado de composição em relação às tradicionais quadras populares, tratando-se de “manifestação letrada”²⁴⁹.

²⁴⁷ LIMA, 1962, p. 11.

²⁴⁸ BIBLIOTECA VIRTUAL DE LITERATURA. *Obras de Paulo Setúbal*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/paulosetubal/obras.htm>.

²⁴⁹ CASCUDO, 1984, p. 340.

Em Setúbal predomina a linguagem culta, não havendo ocorrência de termos dialetais do universo caipira e, mesmo quando o enunciador se coloca em meio a este cenário, é sempre de maneira contemplativa, de quem admira, mas não pertence àquele meio. Nesse sentido, pode ser observado no poema abaixo, também extraído de *Alma cabocla*, essa característica do sujeito lírico que, ao descrever os momentos ao lado da amada, utiliza como pano de fundo a paisagem campestre, proporcionando, assim, maior singeleza à representação.

Floco de espuma

IDÍLIO

"VAMOS?" disseste... E eu disse logo: vamos!
 Ia no céu, nos pássaros, nos ramos,
 Uma alegria esplêndida e sonora;
 E tu, abrindo ao sol, como uma tenda,
 Tua sombrinha de custosa renda,
 Partimos ambos pela estrada afora...

Eram pastagens largas, eram roças,
 Carros de bois, currais, barreadas choças,
 E rústicos galpões de pau-a-pique;
 Só tu, nessa bucólica simpleza,
 Com teu tailleur de casemira inglesa,
 Punhas uns tons de mundanismo chic.

E a poeira, e o sol queimante, e a dura estrada,
 Nós, papagueando, sem sentirmos nada,
 Seguíamos num sonho encantador:
 É que a felicidade, como um vinho,
 Fazia-nos andar pelo caminho,
 Tontos de gozo e bêbedos de amor!

Entre os chamados “poetas sertanejos” deste período, poder-se-ia dizer que Paulo Setúbal é um dos que mais apresenta, em suas composições poéticas, traços que remetem aos românticos do século XIX, estando bem visível o caráter individualista, entre outros aspectos, no modo de concepção e contemplação da beleza dos elementos da realidade ao redor.

Tipo de poesia semelhante fez Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), porém este, além de utilizar também certo refinamento linguístico, fez dos versos populares, carregados de termos regionais uma das marcas mais presentes em sua

obra. O poeta, costumeiramente lembrado pela notória canção “Luar do sertão”²⁵⁰, da qual compôs a letra tendo como base música de João Pernambuco, obteve grande reconhecimento popular em sua época, sendo a maior parte de sua produção voltada à poesia e à música. De acordo com Tinhorão, Catulo afirmava ter efetuado “a reforma da modinha”²⁵¹, porém, diz o crítico, que tal fato “[...] não chegaria a ser uma reforma, mas a sua adaptação ao gosto pelo *exótico nacional*, que desde a primeira década do século XX o público dos salões começou a cultivar, numa atitude que punha em moda o *folclórico*”²⁵². Assim, compondo longos poemas de cunho sertanejo, Catulo ganhou notoriedade e passou a ter livre trânsito e aprovação entre as elites. Consoante Severiano e Mello,

[...] ele se especializaria em fazer letras para melodias consagradas de seus contemporâneos. Assim, de carona no sucesso alheio, Catulo reforçou sua própria glória, embora em alguns casos tenha contribuído para ampliar a popularidade das canções²⁵³.

Vejamos um exemplo da linguagem regional empregada por Catulo nos versos iniciais de “O lenhador”²⁵⁴, poema de sua lavra composto a partir dessa temática.

Um lenhadô derribava
as árve, sem percizão,
e sêmpe a vó li dizia!
“Meu fío: tem dó das árve,
que as árve tem coração!”

O lenhadô, n’um muchôcho²⁵⁵,
e rindo, cumo um sarváge,
dizia que os seus consêio
não passava de bobage.

[...]

²⁵⁰ Sobre a controvérsia que envolve esta composição, esclarecem Severiano e Mello: “A melodia seria de João Pernambuco ou, mais provavelmente, de um anônimo, tratando-se assim de um tema folclórico – o coco ‘É do Maitá’ ou ‘Meu engenho é do Humaitá’ –, recolhido e modificado pelo violonista. Este coco integrava seu repertório e teria sido por ele transmitido a Catulo, como tantos outros temas” (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 41).

²⁵¹ TINHORÃO, 1991, p. 35.

²⁵² Ibid., p. 35.

²⁵³ SEVERIANO e MELLO, op. cit., p. 19.

²⁵⁴ A Noite Ilustrada. *Edição especial Homenagem a Catulo da Paixão Cearense*. Rio de Janeiro, 19.jul.1946, p. 10.

²⁵⁵ Muxoxo: trejeito com os beijos esticados, e quase sempre terminando por um estalido, para exprimir pouco caso, desdém, desprezo. (AMARAL, 1982, p. 156)

No periódico *A noite ilustrada*, utilizado para transcrição destes versos, consta, ao final de “O lenhador”, a seguinte nota: “Deste mesmo poema existe uma outra versão, mais extensa e em linguagem erudita, versão essa que foi incluída no volume intitulado ‘Poemas bravios’ e, posteriormente, em ‘Fábulas e alegorias’”²⁵⁶. A propósito, Catulo foi também reconhecido por suas composições, tanto poemas quanto canções, que não faziam uso de termos dialetais, mas sim de uma linguagem, por vezes, carregada de preciosismos. A respeito das letras de canções com essas características, Tatit destaca que “Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves foram os principais representantes dessa tendência semi-erudita”²⁵⁷. Seja como for, parece ter surtido ótimo resultado esta fórmula perante o grande público, pois foi Catulo “[...] nosso mais famoso letrista do início do século”²⁵⁸.

O atributo de “semi-erudito” se deu em virtude de certas escolhas linguísticas utilizadas pelo poeta em letras de canções populares, podendo ser destacado como paradigma desse procedimento um grau de pernosticismo que tem por objetivo fazer transparecer certa ilustração, alguma superioridade poética. Esse aspecto pode ser verificado, por exemplo, em versos de “Por um beijo”²⁵⁹, de 1905, letra de Catulo sobre tema musical de Anacleto de Medeiros.

[...]

Trarei a essência do divino amor
Se tu, velada no mais vasto véu,
Concederes-me a vitória
A suprema glória,
De um só beijo teu!

Ainda sobre Catulo, podemos notar que ora o sujeito lírico se coloca como o próprio sertanejo a proferir seu discurso em linguagem dialetal, e ora se apresenta como o sujeito letrado que exhibe seu enunciado poético, expressando certa pompa na linguagem, seja em temas relacionados à natureza ou apenas sentimentais. Na esfera em que atuou, é perceptível que sua criação poética seguiu os ditames romântico e parnasiano, podendo ser classificado, no dizer de Marques²⁶⁰, como um *prolongador*, já que, como Olegário Mariano e outros poetas de sua geração, não se

²⁵⁶ A Noite Ilustrada, 1946, p. 34.

²⁵⁷ TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 32.

²⁵⁸ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 38.

²⁵⁹ MPB NET. *Letra de “Por um beijo”*. Disponível em: http://www.mpbnet.com.br/musicos/catulo.da.paixao.cearense/letras/por_um_beijo.htm.

²⁶⁰ MARQUES, 2007a.

filiou a correntes modernistas em voga na época, preferindo dar seguimento à tradição de seus antecessores e, ainda, se aventurando no uso da oralidade, numa busca por reproduzir a fala do caboclo.

2.4.3 Compositores de temática caipira: outras influências

Após o estabelecimento de Catulo no panorama musical, porém, antes ainda do início dos primeiros registros fonográficos de canções caipiras, que ocorreram em 1929, por iniciativa de Cornélio Pires, outras figuras da música e literatura despontaram no cenário das canções. Uma delas foi Marcelo Tupinambá (1889-1953) que, na concepção de Severiano e Mello²⁶¹, teve papel decisivo como estilizador do gênero de música rural paulista, fazendo com que, a partir dos anos 1910, saísse do âmbito regional e se espalhasse pelo país. Sobre Tupinambá os autores ainda evidenciam: “Com toadas, cateretês e tanguinhos – preferia usar o diminutivo para diferenciar seus tangos dos de Nazareth –, ele reinou no meio musical até o início da década de 1920”²⁶². Em frutífera parceria com Arlindo Leal, que compunha as letras, Marcelo Tupinambá criou melodias que deram origem a canções de grande sucesso popular naquele período, tais como “Maricota sai da chuva” (tanguinho, 1917), “Viola cantadeira” (tanguinho, 1917), “Que saudade” (tanguinho, 1918) e “Tristeza de caboclo” (tanguinho, 1919)²⁶³.

Ganhou imensa notoriedade a vitoriosa parceria de Vinicius de Moraes e Toquinho durante toda a década de 70, porém decênios antes desse feliz encontro entre um poeta e um músico, outras grandes parcerias unindo os dois campos, poesia e música, também já haviam se formado. Marcelo Tupinambá dividiu canções com diversos poetas, entre os principais: Manuel Bandeira (“Andorinha”, “Madrigal”), Alphonsus de Guimaraens (“Canção”), Paulo Setúbal (“Canção”), Olegário Mariano (“A canção da saudade”, “Cantiga de ninar” [“Caixinha de música”], “Rabicho”), Menotti del Picchia (“Canção de amor”), Martins Fontes (“Canção discreta”), Mário de Andrade (“Canção marinha”), Veiga Miranda (“Canção primaveril”), Capitão Furtado (“Coração”), Affonso Schmidt (“Elogio do verso”, “Fim de romance”, “Gôsto de beijo”), Amadeu Amaral (“Flor de Maracujá”), Guilherme de Almeida (“Hino da

²⁶¹ SEVERIANO e MELLO, 2015.

²⁶² Ibid., p. 57.

²⁶³ Ibid., p. 59.

televisão”/ “Canção da TV”, “Idílio suave”, “O passo do soldado”), Ronald de Carvalho (“Na paz do outono”), Vicente de Carvalho (“Serenata”), Ribeiro Couto (“Solidão”)²⁶⁴.

Severiano e Mello²⁶⁵ apontam como um dos grandes sucessos de 1919 a canção “Tristeza de caboclo”, de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, da qual segue trecho da letra abaixo²⁶⁶:

[...]

(Estribilho)

Minh'arma, com fervô,
Quando há luá
Chora o seu amô
E sem podê se aconsolá
Garra logo a suspirá!..

(Coro)

Quem ama, com fervô,
Quando há luá
Chora o seu amô
E sem podê se aconsolá
Garra logo a suspirá!..

[...]

Ouvindo a canção acima, em registro fonográfico da época, bem como “Viola cantadeira” (1917), também com letra de Arlindo Leal, é perceptível que, apesar das letras estarem mais próximas do que entendemos tradicionalmente por música caipira, em termos musicais ainda não havia traços característicos do gênero, visto que não se utilizava viola caipira nas execuções, mas pianos, flautas, violões, havendo mais semelhanças com a modinha. Observemos agora trechos iniciais da letra de “Beija-frô, meu beija frô”²⁶⁷, de Tupinambá e José Eloy (um dos pseudônimos utilizados por Arlindo Leal), que, aliás, é identificada como *modinha sertaneja*.

1.

Beija-frô, meu Beija-frô
Nunca deixes de avoá,
Beija, beija, meu amô

²⁶⁴ ACERVO DIGITAL MARCELLO TUPYNAMBÁ. *Letras de Marcello Tupynambá*. Disponível em: <http://www.marcellotupynamba.com.br/p/letras.html>.

²⁶⁵ SEVERIANO e MELLO, 2015.

²⁶⁶ ACERVO DIGITAL MARCELLO TUPYNAMBÁ, loc. cit.

²⁶⁷ Ibid.

As frores do meu quintá,

Voa, avoa devagarinho
Suga o mé, de frô em frô,
Voa, avoa, meu passarinho,
Bate as asas, Beija-frô!

Voa, voa, voa e voa
Do azú ligeiro a voá
Vem depressa, vem beijá
As rosa do meu quintá

[...]

Com relação à letra, é nítida a tendência do compartilhamento das influências caipiras em voga no período e, no que concerne ao canto, vale lembrar que nesse momento o que denotava prestígio aos cantores junto ao público era a presença de grande potência vocal dos mesmos.

Cabe aqui um adendo a respeito de uma canção emblemática do repertório caipira. Não há quem não conheça a popularíssima “Tristezas do Jeca”, ou “Tristeza do Jeca”, como também é conhecida, principalmente nas vozes de Tonico e Tinoco a partir da década de 1940. O que pouca gente sabe é que esta canção data de 1918, tendo sido composta por Angelino de Oliveira, em Botucatu, cidade que, àquela época, constituía-se em “[...] importante centro econômico do estado de São Paulo [...]”²⁶⁸ e “[...] registrava já àquele tempo uma razoável movimentação artística, reunindo cantadores e músicos, entre os quais o autor da composição [...] ‘Era um humilde tocador de violão e guitarra portuguesa’, dizia o compositor Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), amigo pessoal de Angelino”²⁶⁹. A canção foi, então, gravada em 1924 pela Orquestra Brasil-América e, em 1926, pelo cantor Patrício Teixeira. A entonação deste era marcada por um tom solene e uma impostação de voz característica do período. Exceto pela temática caipira, em cuja letra um caboclo como sujeito enunciator canta suas mágoas amorosas, o canto ainda não lembra a performance dos violeiros e cantadores do interior. Em sua reflexão, Tinhorão considera que apesar de

[...] Angelino de Oliveira ter-se aproximado bastante do modelo original com sua célebre ‘toada paulista’ *Tristeza do Jeca* (muito desfigurada ainda em sua primeira versão instrumental pela orquestra Brasil-América, mas já

²⁶⁸ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 66.

²⁶⁹ Ibid., p. 66.

apresentando o acompanhamento típico dos violeiros na gravação cantada de Patrício Teixeira) – seria preciso esperar pelas iniciativas de Cornélio Pires na área do disco, nos anos de 1929 e 30, para datar, daí, o surgimento, na cidade, de uma música caipira destinada a transformar-se, enquanto música comercial, nos estilos englobados sob o nome genérico de *música sertaneja*²⁷⁰.

Desse modo, durante a década de 1920, imperava ainda um modelo de composição praticado pelos músicos e letristas, bem como o gesto cancional peculiar dos intérpretes dessas obras de inspiração rural, a partir de uma visão de sertão concebida pelo ponto de vista do homem citadino. Conforme observam Severiano e Mello, “autores de ‘Casa de caboclo’, Hekel Tavares e Luís Peixoto acabaram inspirando, juntamente com Joubert de Carvalho, uma onda de canções sobre motivos sertanejos, que proliferou no final dos anos 1920”²⁷¹. São desta canção os versos “Numa casa de caboco/ um é pouco/ dois é bom/ três é demais”, que se tornaram célebres. Vasco Mariz também se refere a Hekel Tavares, dizendo: “Seu primeiro grande sucesso foi *Sussuarana*, com letra de Luís Peixoto, depois ampliado pela valiosa interpretação de Gastão Formenti de sua *Casa de caboclo* (1928)”²⁷². Completando, o autor caracteriza esta canção, de modo geral, como “[...] direta, singela, romântica, de bom gosto”²⁷³. Se bem que o clima do enredo não é assim tão harmonioso, já que a história apresenta amor, traição e culmina em tragédia. Vejamos a letra:

Casa de caboclo²⁷⁴

Você tá vendo esta casinha, simplesinha,
Toda branca, de sapê,
Diz que ela vive do abandono, não tem dono,
E se tem ninguém não vê.
Uma roseira cobre a banda da varanda,
E num pé de cambucá
Quando o dia se alevanta, Virgem Santa!
Fica assim de sabiá.

Deixa falá toda essa gente, maldizente,
Diz que tem um moradô:
Sabe quem mora dentro dela?, Zé Gazela,

²⁷⁰ TINHORÃO, 1991, p. 189.

²⁷¹ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 93.

²⁷² MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 215.

²⁷³ Ibid., p. 215.

²⁷⁴ SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000, p. 163-164.

O maior dos cantadô.

Quando Gazela viu Siá Rita, tão bonita,
 Pôs a mão no coração,
 Ela pegô, não disse nada, deu risada,
 Pondo os oinho no chão!
 E se casaram, mas um dia, que agonia!
 Quando em casa ele voltô,
 Zé Gazela viu Siá Rita, tão aflita:
 Tava lá Mané Sinhô!

Tem duas cruz entrelaçada, bem na estrada,
 Escreveram por detrás:
 Numa casa de caboclo um é pouco,
 Dois é bom, três é demais.

Esse imaginário que cerca a figura do caboclo, no que tange ao tipo de reação diante de uma traição amorosa, que “lava a sua honra com sangue”, é costumeiramente lembrado em narrativas de temática caipira. Romildo Sant’Anna se refere a “Casa de caboclo” como “[...] um dos exemplos mais notáveis na Moda Caipira de raízes, em que um ambiente idealizado de amenidade (o ancestral *ninho*) se encaminha em refinada transição para a tragédia [...]”²⁷⁵. Vale lembrar que esta mesma tônica também foi usada em “Cabocla Tereza”²⁷⁶, de Raul Torres e João Pacífico, bem como, curiosamente, na canção “Feriado na roça”²⁷⁷, composição caipira de Cartola gravada por Mônica Salmaso em 2017.

Caminhando similarmente pela trilha de Hekel Tavares, entre o erudito e o popular, Joubert de Carvalho foi outra figura da música desta época que flertou com temas folclóricos, utilizando-se também de um tratamento musical aprimorado. Produziu vasto material instrumental, de cunho erudito, porém ficou conhecido popularmente por meio de diversos poemas que musicou, surgindo dali variadas canções de sucesso. Cabe aqui reproduzir trecho de uma entrevista dada por Joubert a Fernando Sales em maio de 1958, na qual o compositor esclarece as circunstâncias em que se deu seu encontro com Olegário Mariano, o que gerou uma parceria bastante frutífera na cena musical brasileira.

– Admirador do grande poeta brasileiro – disse-nos ele, – musiquei inicialmente seus poemas *Tutu Marambá* e *Cai, cai, balão*, procurando-o depois, em sua residência, para mostrar-lhe as músicas. O “cantor das cigarras” muito aplaudiu e agradeceu essa minha iniciativa, datando daí por

²⁷⁵ Ibid., p. 163.

²⁷⁶ RIBEIRO, 2015, p. 74.

²⁷⁷ SALMASO, Mônica. Feriado na roça. In: *Caipira*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD.

diante a nossa amizade e o enriquecimento de minhas melodias pela magia dos seus belos versos. Juntos, apresentamos, entre outras, as seguintes composições: *Ula, Dor de recordar, Beduíno, Zíngara, De papo pro á, Maringá etc.* Além de mestre Olegário, também musiquei versos de outros grandes poetas tais como Olavo Bilac, Cleómenes de Campos, Ana Amélia, Maria Eugênia Celso e Oswaldo Orico²⁷⁸.

No tocante à canção “Tutu Marambá”, composta em forma de acalanto, a união da melodia aos versos se efetivou de tal maneira que se tem a impressão de tratar-se de uma cantiga de autoria anônima, pois a singeleza expressa traços de tempos imemoriais. Tanto, que numa rápida pesquisa em sites de busca pela internet, não é difícil encontrar referências a “Tutu Marambá” como sendo de “domínio público” ou simplesmente uma “cantiga popular”. De acordo com Cascudo, Tutu significa: “Bicho-tutu, papão assombrador de crianças. Citado nos acalantos. Há vários tutus espantosos, tutu-zambeta, tutu-marambá, tutu-do-mato²⁷⁹”

Uma das canções mais representativas da parceria entre Joubert de Carvalho e Olegário Mariano é “De papo pro á”, de 1931. Classificada como cateretê, conforme apontam Severiano e Mello, “a composição expõe com muita graça a ‘filosofia’ de um caipira esperto que leva a vida pescando e ‘tocando viola de papo pro á’²⁸⁰. Eis outra faceta da figura do caboclo, aquela presente no anedotário popular e que faz lembrar o arquétipo utilizado por Cornélio Pires em sua prosa, com destaque, em grande medida, para os aspectos de esperteza atribuídos ao caipira. Observemos a letra:

De papo pro á²⁸¹

Não quero outra vida
Pescando no rio de jereré
Tenho peixe bom
Tem siri-patola
De dá com o pé

Quando no terreiro
Faz noite de luá
E vem a saudade
Me atormentá
Eu me vingo dela

²⁷⁸ SALES, Fernando. “Com a palavra Joubert de Carvalho” (entrevista). In: *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984, p. 60.

²⁷⁹ CASCUDO, 1979, p. 766.

²⁸⁰ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 107-108.

²⁸¹ CARVALHO, Joubert de; MARIANO, Olegário. Gravação de Gastão Formenti. *De papo pro á*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q61ltPKbPaA>.

Tocando viola
De papo pro á

Se compro na feira
Feijão, rapadura
Pra que trabaiá?
Eu gosto do rancho
O homem não deve
Se amofiná

Outra informação relevante é destacada por Severiano e Mello a respeito desta canção. Afirmam os autores:

Curiosamente, este cateretê vem pelos anos afora sendo cantado com um erro na letra. O fato foi descoberto nos anos 1950 pelo pesquisador Paulo Tapajós, que estranhava os versos: “Se compro na feira feijão, rapadura/ pra que trabalhar?”. Quem compra geralmente trabalha... Foi o próprio Olegário Mariano quem lhe esclareceu: “O verso correto é ‘se ganho na feira feijão, rapadura’. Acontece que, na primeira gravação, Gastão Formenti cantou ‘se compro’, cristalizando-se o erro a partir desse disco”²⁸².

Essa questão da aversão ao trabalho faz vir à lembrança certa semelhança com a remota figura de Pedro Malasartes, personagem mítico da tradição oral que vem, ao longo dos tempos, se perpetuando no imaginário popular como o retrato do caipira pouco afeito ao trabalho e cheio de artimanhas para conseguir obter vantagens próprias.

Aliás, a respeito dessa figura tão rica em idiossincrasias, cabe, neste momento, um adendo. Amaral concebe Malasartes como “[...] uma personagem meio fabulosa, meio realista, com partes de diabo e partes de malandro, dotado de espírito e malícia caracterizadamente plebeus”²⁸³. Continua o autor, mais adiante, a tecer suas impressões sobre os traços da personalidade do indolente matuto:

O carácter de Malasartes encontra-se frequentissimamente nos heróis de contos e fábulas de todos os povos. Sua essência está naquela espécie de inocência profunda com que é praticado o mal, como o praticam as crianças. Esses heróis não são imorais, mas amorais²⁸⁴.

Já Roberto DaMatta traça um retrato instigante do lendário personagem das narrativas populares, e, tomando emprestada a alcunha dada a Macunaíma, também considera que Pedro Malasartes seja um “herói sem nenhum caráter”,

²⁸² SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 108.

²⁸³ AMARAL, 1976, p. 305.

²⁸⁴ Ibid., p. 307.

constituindo-se em um “[...] personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e qualquer boa malandragem²⁸⁵”. O autor ainda o considera um subversivo, na medida em que persegue os poderosos, vinga-se deles e acaba por denunciar a falta de justiça no relacionamento social entre ricos e pobres. Porém, a trajetória de Malasartes não é pautada pela violência, mas por sua inteligência e sagacidade para enxergar em situações de injustiça, meios de revertê-las se utilizando dos próprios códigos que em princípio favorecem os poderosos.

O autor toma como ponto de partida uma narrativa de Camara Cascudo que mostra a origem de Pedro Malasartes, na qual João, seu irmão mais velho, após sair de casa para “ganhar a vida”, retorna quase um ano depois para a companhia da pobre família, que contava ainda com os pais, um casal de velhos. O retorno se dá por ter sido o irmão duramente explorado por um “rico e velhaco” fazendeiro, o que irá provocar a fúria de Pedro (já descrito como “astucioso e vadio”), que sairá para vingar João, dando início às suas aventuras²⁸⁶. DaMatta analisa que o personagem acaba sendo um “[...] *relativizador* das leis, regulamentos, códigos e moralidades que sufocam o indivíduo sem berço no jugo do trabalho e servem para perpetuar as injustiças sociais”²⁸⁷.

Valendo-nos dessas reflexões, nas quais o autor destaca a presença fundamental da “hierarquização por meio da patronagem”, que norteia toda a narrativa, podemos perceber que esse sistema também é factual em nossa sociedade. E, no tocante à realidade rural, parece ainda ser mais palpável, visto que é evidente o caráter de exploração de muitos trabalhadores da terra, bem como o fato de as relações pessoais serem definidas tendo como base critérios de riqueza e poder.

Mazzaropi, em uma de suas representações do tipo caipira no cinema, também concebeu *As aventuras de Pedro Malasartes*²⁸⁸, de 1960, incorporando as peripécias do lendário personagem da cultura popular. No entanto, diferentemente da narração de Cascudo acerca da sua origem, no filme o cineasta mostra Malasartes, logo de início, como vítima dos próprios irmãos na divisão desigual da

²⁸⁵ DaMATTA, Roberto. “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 274.

²⁸⁶ Ibid., p. 277.

²⁸⁷ Ibid., p. 276.

²⁸⁸ *AS aventuras de Pedro Malasartes*. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1960. Filme.

herança deixada pelo pai, tendo início então suas andanças e malandragens vida afora. Presumivelmente, a ideia foi apresentar uma situação, logo de início, com o personagem na condição de vitimado por uma injustiça, e, desse modo, já ganhar a simpatia do expectador com relação a Pedro, já que na maior parte das vezes a tendência humana é da torcida pelos mais fracos.

Retornando o enfoque para a figura do caipira dentro da música, percebemos que sua imagem veio, ao longo do tempo, se transmutando em variadas categorias de enunciado, sob o olhar de diversos compositores, poetas ou letristas, que contemplaram, cada um ao seu modo, diferentes perspectivas. Isso, evidente, tendo em vista os costumes, bem como as formas cancionais mais populares em cada época. Também com o samba não seria diferente. Iniciando o terceiro decênio do século XX, já era intensa a presença de sambas e marchas de carnaval em nosso cenário musical. Assim, em 1931 despontou a canção “No Rancho Fundo”²⁸⁹, de Ary Barroso e Lamartine Babo, vista até hoje como uma das canções caipiras mais tradicionais; porém, originariamente, foi ela composta como um samba-canção. Severiano e Mello nos esclarece sobre essa curiosidade:

Este samba foi lançado pela cantora Araci Cortes em junho de 30, na revista *É do outro mundo*. Na ocasião chamava-se “Este Mulato Vai Ser Meu” (com subtítulo “Na Grota Funda”), e tinha letra do caricaturista J. Carlos (José Carlos de Brito Cunha), autor da revista. Ouvindo a composição, Lamartine Babo achou ruins os versos “Na grota funda/ na virada da montanha/ só se conta uma façanha/ do mulato da Raimunda”. Autorizado por Ary Barroso, escreveu nova letra (“No Rancho Fundo/ bem pra lá do fim do mundo/ onde a dor e a saudade/ contam coisas da cidade...”), sendo o samba gravado por Elisa Coelho, no ano seguinte²⁹⁰.

Como é possível perceber, o que se convencionou chamar de música caipira teve, desde suas origens e ao longo das primeiras décadas do século XX, inúmeras variações de ritmos e estilos, sendo composta ou interpretada por figuras com diferentes graus de contato com a imagética caipira, e apresentando, desse modo, diversos níveis de representação desse universo.

Por conseguinte, um discurso mais coeso só veio a se estabelecer, apresentando uma forma estética mais delineada, a partir, justamente, do início dos anos 1930. O estilo peculiar da música do sertão só surgiu aos olhos do público de maneira pungente a partir da primeira gravação do que se conhece por “música

²⁸⁹ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 109.

²⁹⁰ Ibid., p. 109.

caipira”, em 1929, executada, na ocasião, exclusivamente por violeiros e cantadores oriundos do interior paulista. Sob essa perspectiva, no arquétipo que se constituiu após o surgimento dos “caipiras autênticos” da Turma de Cornélio Pires, é que foram sedimentadas as características performáticas do gênero, ou seja, a presença marcante da viola como símbolo máximo da música rural, bem como o canto duetado e anasalado que acabou virando marca registrada para as gerações seguintes que prosseguiram no percurso dessas sendas.

Conforme destaca Tinhorão, “Essas gravações pioneiras de modas caipiras da área de São Paulo conservavam muito fielmente o espírito da região de onde provinham as duplas de instrumentistas e cantores [...]”²⁹¹. Prossegue o autor, dizendo que Cornélio Pires costumava viajar pelo interior paulista com objetivo de colocar os discos na própria área de origem; em seguida tece o comentário: “[...] pode-se dizer que, apesar de apresentar-se sob a forma de produto industrial e comercial, tais composições ainda seriam folclóricas”²⁹². Se bem que, para poderem caber no restrito espaço de um disco 78 rpm da época muitas canções tinham de ser “encurtadas”, perdendo já neste momento significativa parcela da oralidade típica das modas. Exemplo paradigmático deste tipo de ocorrência é “Moda da pinga”, atribuída a Laureano, mas que é reconhecida pela maioria dos estudiosos como criação coletiva em rodas de violeiros, na qual foram sendo, com o passar do tempo, incorporados novos versos, bem como diferentes situações²⁹³. Acerca da gravação da referida canção, ocorrida pela primeira vez em 1954 por Inezita Barroso, Ribeiro complementa:

Primeiro: foi seu primeiro disco, um 78 rotações (do outro lado, “Ronda”, de Paulo Vanzolini, ambas as músicas em lançamento exclusivo). Segundo: a moda não cabia no disco; era cantada em roda de violeiros nas fazendas e aquilo corria a noite, no improviso – durava horas. Para caber no espaço de um 78 – faixa de três a quatro minutos –, foi preciso encurtar a letra, deixando a canção com apenas algumas estrofes.²⁹⁴

É notório que nas últimas décadas a música caipira, que tinha como pressuposto representações da vida do homem da roça em todas as suas nuances, veio gradativamente perdendo esse caráter, e hoje o termo “sertanejo” e suas variações, amplamente empregados pela mídia, nada mais têm a ver com o real sentido, que imperava em outros tempos. Não se trata, com este comentário, de

²⁹¹ TINHORÃO, 1991, p. 208.

²⁹² Ibid., p. 208.

²⁹³ RIBEIRO, 2015.

²⁹⁴ RIBEIRO, *O defeito de Inezita*.

querer que a música caipira mantenha imutáveis suas características de outrora, visto que tudo se transforma com o tempo.

Candido considerou que deveria haver uma busca pelo que há de autêntico na música caipira, porém advertindo o autor:

Autêntico não tanto no sentido impossível do originariamente puro, porque em arte tudo está mudando sempre; mas no sentido de buscar os produtos que representem o modo de ser e a técnica poético-musical do caipira como ele foi e como ainda é; não como querermos que ele seja, mais ou menos caricaturado para espetáculo dos outros²⁹⁵.

Vestir-se segundo a moda disseminada pelos *cowboys* americanos e difundir uma espécie de música que em nada remete à história da nossa trajetória cancional caipira (nem quanto à temática e nem tampouco quanto à parcela sonora) e ainda se intitular como dupla “sertaneja”, como o fazem muitos dos que alcançaram sucesso midiático atualmente, é, no mínimo, estranho. Ocorre que, como observou Canclini, “A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado”²⁹⁶. E nesse sentido, dá-se espaço na mídia e cultuam-se criações artísticas não pelo seu teor qualitativo, mas pelo retorno financeiro que podem gerar. A respeito, cabe mais um apontamento do autor:

‘Popular’ é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores e receptores²⁹⁷.

Trata-se, à vista disso, de uma realidade em que a criação do artista dito “popular” parece estar menos ligada a um projeto pessoal autêntico de expressão artística e muito mais vinculado à preocupação se determinada canção concebida irá ou não obter sucesso junto às massas. E, tristemente, acaba sendo este o propósito primeiro da concepção criadora.

A propósito, o cantor e compositor Belchior, em entrevista datada de 2002, perguntado sobre como via a música brasileira daquele momento, falou a respeito de suas preferências pessoais dentro da música brasileira, citando cânones que

²⁹⁵ CANDIDO, 2018, p. 4/4.

²⁹⁶ CANCLINI, 2008, p. 259.

²⁹⁷ Ibid., p. 260.

ainda despertavam sua admiração, e salientando, de modo cortês, porém crítico, sua visão sobre a música atual daquele período. Segue transcrição do trecho:

Olha, eu sou fã incondicional da música popular brasileira... acho que ela é quem nos representa melhor, é o retrato mais fiel, mais preciso, da nossa alma lírica, e eu acho que a chamada música popular contemporânea, é aquela que continua a grande música popular de sempre! Continua os anos dourados do rádio, continua a música de Pixinguinha, Ari Barroso, de Tom Jobim, Cartola, Nelson Cavaquinho, de Paulinho da Viola, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, Geraldo Vandré, o pessoal da Bossa Nova... Então essa música é a música que continua me interessando ainda hoje. E essas outras manifestações, são manifestações mais efêmeras, são voltadas para o sucesso do momento, é uma música de verão, que...eu acho que tem seu lugar na preferência do público dançante, mas que eu acho que não tem muito interesse estético a ponto de despertar a minha curiosidade; eu sou um observador da cena, sei tudo que acontece, ouço esse tipo de música profissionalmente, mas não tenho interesse criador, ou estético nela.²⁹⁸

Belchior evidencia, assim, uma realidade de mercado com a qual já nos deparamos há décadas, e que tende, em termos gerais, a privilegiar a indústria cultural em detrimento de uma produção artística musical mais perene. Ampla parcela de artistas atuais, detentora de grande exposição midiática, parece estar em busca mais do sucesso imediato, da procura desenfreada em tentar fascinar grandes camadas populares, o que vem a provocar uma deturpação do termo “popular”, que já pode ser refletido sob outra acepção. Como afirmou Canclini, o que se entende nos dias atuais por *popular*, não está mais relacionado à “cultura ou tradição”, mas sim “ao que se vende maciçamente, o que agrada a multidões”. Em grande medida, é o que presenciamos na realidade musical brasileira de hoje, em termos de sucesso comercial. Evidente que existem milhares de músicos, intérpretes e letristas de enorme talento espalhados Brasil afora, mas que, simplesmente, não têm suas figuras estampadas na grande mídia. Cabe a nós, enquanto apreciadores de música, sermos uma espécie de “exploradores”, buscando conhecer os talentos existentes, nos mais variados gêneros, tanto de hoje quanto de ontem, e valorizá-los adequadamente. Para isso está aí a tecnologia, inteiramente ao nosso dispor.

No tocante a essas “posturas musicais” um tanto destoantes, por assim dizer, basicamente por parte de determinados artistas que vão despontando para o sucesso de mercado, faço aqui uma recorrência ao samba, em lembrança aos

²⁹⁸ MARIANO, Josué. Cantor e compositor Belchior concede entrevista exclusiva a Josué Mariano. *Blog do Josué Mariano*, 2002. Disponível em: <https://blogdojosuemariano.com.br/cantor-e-compositor-belchior-concede-entre-vista-exclusiva-a-josue-mariano/>. Trecho da entrevista concedida ao jornalista Josué Mariano, em 2002, no escritório de Belchior, em São Paulo.

versos de Paulinho da Viola. Em dado momento, o compositor expressou certo desassossego sobre mudanças muito drásticas que poderiam vir a descaracterizar em demasia seu gênero musical, cantando: *Tá legal/ Tá legal, eu aceito o argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada está sentindo a falta/ De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim [...]*²⁹⁹. De modo semelhante, poderíamos pensar a música autodenominada como “sertaneja” nos dias atuais, dizendo às duplas que “o pessoal está sentindo a falta de uma viola aí”.

2.4.4 Curiosidades cancionais (II)

Existe um episódio sobre a canção “Despertar do sertão” (Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz), que possui uma versão bastante difundida: a de que teria sido a primeira canção brasileira a ser tocada na Rádio BBC de Londres. Desde o início da pesquisa fiquei meio em dúvida sobre essa história, pois em nenhuma parte havia qualquer menção sobre a fonte consultada para tal afirmação. De modo que, ao conversar com Parê sobre o assunto, disse-me ela que seu irmão, o músico Negão dos Santos, teria informações sobre a fonte que deu origem ao caso. Após consultá-lo sobre a questão, Parê relatou-me que tal declaração teria sido dada por Cascatinha, da dupla com Inhana, em antigo episódio do programa Ensaio, da TV Cultura.

De posse dessa indicação, pesquisei e acabei encontrando o episódio completo do especial com a dupla, compreendendo entrevista e execuções musicais. De fato, no programa televisivo há referência sobre o assunto em questão, mas não exatamente do modo como o fato se espalhou. A respeito da canção, declara Cascatinha em dado momento:

Ah, essa música foi uma música que nós gravamos na... ali pelos... em 53 e quando saiu essa gravação, “Despertar do sertão”, Elpídio dos Santos, fizeram essa bonita página, modéstia à parte, por sinal foi bem vendida, modéstia à parte. E nós fizemos a nossa primeira viagem de avião para o norte do país. Fomos à Recife, na Rádio Jornal do Comércio. Comércio, né Inhana? (risos) Tô falando difícil hoje... [Inhana: “Tá...” (risos)] Rádio Jornal do Comércio e participar de um grande show [Inhana: “Comércio?” (risos)]. Comércio é... (risos) mas de modos que, é a satisfação que a gente tem de tá participando de um programa como esse, da categoria desse, a gente fica meio encabulado, mas o ouvinte há de perceber que a emoção é grande de estar adentrando em seus lares e contando um pouquinho da

²⁹⁹ Paulinho da Viola – *Perfil*, Som Livre/ Globo EMI, 2003.

nossa vida, e a gente fica meio, meio lá, meio cá, meio vacilante. Não repare, não, mas é a gente fazendo o possível aqui pra mostrar a vocês o quanto era difícil a vida do artista. Então, chegando em Recife, fazendo... vieram nos contratar naquele tempo, é... o diretor da Rádio Jornal do Comércio veio nos contratar por trinta contos, em 53. Trinta contos, fomos pra Rádio Jornal do Comércio, mas o que que nós vamos... nós não temos repertório, só temos “Índia” e “Meu primeiro amor”. Ele disse: “Cê não canta outra coisa, “Índia”, “Meu primeiro amor”, “Meu primeiro amor”, “Meu primeiro amor” e “Índia”, é o que ocês vão cantar. Mas nós tínhamos gravado “Despertar do sertão”, e lá estava conosco também o grande artista, cantor e ator, o Ivon Cury. E nos apresentamos juntos lá, ficamos felizes com isso, com essa apresentação. Ele, grande amigo, pessoa muito... é... social, maravilhosa o Ivon Cury. E ficamos conhecendo uma senhora que morava na Inglaterra, era esposa dum... dum inglês proprietário dos microfones... [Inhana: “Marconi”] Marconi [Inhana: “Marconi”]. Então ela ficou maravilhosa com... maravilhada com a toada e disse: “Quando sair o disco, faço questão de levar pra tocar na BBC de Londres”. Disse: “Como é que eu faço?”. O Ivon Cury falou assim: “Pode deixar, cê me entrega que eu mando, entrego pra ela e ela leva”. E foi tocado também na BBC de Londres, “Despertar do sertão”³⁰⁰.

Diante do relato, tudo indica que a canção foi mesmo tocada na Rádio BBC de Londres, mas em nenhum momento, como se pode notar, é dito tratar-se da “primeira” canção brasileira a ser executada pelo referido veículo. Não se sabe ao certo como se espalhou essa história, mas o fato é que basta uma rápida busca pela internet utilizando os dizeres “primeira canção brasileira tocada na BBC de Londres”, para, facilmente, identificar vários sites que continuam a repassar erroneamente a referida informação.

Então, com base no relato de Cascatinha, fica evidente que “Despertar do sertão” deve mesmo ter sido veiculada na Rádio BBC de Londres, porém, ao que tudo indica, é inverídica a atribuição que lhe deram, de ser a primeira canção brasileira transmitida pela estação inglesa. Aliás, encontrei num livro informações a respeito de uma turnê de Carmem Miranda em Londres, em 1948, na qual visitou os estúdios da rádio BBC e teria dado entrevista e cantado ao vivo³⁰¹.

No entanto, de modo algum essa constatação tira da obra o mérito de ser uma bela composição, bem como de ter sido muito bem interpretada pela dupla notoriamente reconhecida como portadora de grande competência vocal. Trata-se apenas de um dado histórico. Contudo, faz-se necessário deixar registrado que parte desse acontecimento continua sendo reproduzido de maneira equivocada em diversos meios.

³⁰⁰ MPB Especial: Cascatinha e Inhana. Direção de TV: Dorival Dellias. TV2, 1973. Entrevista/ Apresentação musical.

³⁰¹ LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *Vozes de Londres: memórias brasileiras da BBC*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 47.

*Canta, canta, bem-te-vi
Pra mim ouví
Canta, canta, sabiá
Pra me consolá*

*Que a tristeza e a sodeade
Tão me fazendo chorá
[...]*

“Violeiro triste” – Alvarenga e Ranchinho

3 A PERSONIFICAÇÃO DO CAIPIRA NAS CANÇÕES DE ELPÍDIO DOS SANTOS

Como já visto anteriormente, Elpídio transitou, no decorrer de sua carreira, por diversos gêneros cancionais e, dentre estes, também pelo de temática caipira. O compositor luizense, nascido em 1909, muito provavelmente teve, em sua mocidade e vida adulta, profundas influências dessa imagética regionalista que predominou nas primeiras décadas do século XX, que ressoaria em suas composições nessa temática anos mais tarde. Foi-me possível verificar, no trato com os originais de suas letras de canções, que muitas vezes para uma mesma canção escrevia uma versão em “tom caipira”, empregando termos dialetais, e outra em linguagem padrão da língua. Catulo da Paixão Cearense também adotou essa prática, conforme observado em trecho deste estudo que discorre sobre o poeta.

Tendo nascido e vivido as quatro primeiras décadas de sua vida em São Luiz do Paraitinga, é de se supor que, mesmo nunca tendo habitado a zona rural, Elpídio teve proximidade com as vivências caipiras. Além do que, até o início de 1950, quando o compositor deixou sua cidade natal rumo à capital paulista, o ambiente de uma cidadezinha como São Luiz era tipicamente rural. A propósito, sobre traços da personalidade de Elpídio, sua filha Parê destaca que era pessoa muito carismática e com grande facilidade para fazer amigos. Com modos simples e grande simpatia, o compositor transitava entre toda gente da cidade, dos humildes aos mais abastados.

O linguajar empregado nas canções é o do homem instruído, mas que também possui, à vista de sua origem interiorana, uma visão geral da idiossincrasia do caboclo da roça, fruto de convívio e observação ao longo da vida. Por conseguinte, tinha condições de se colocar como um enunciador que ora empregava a fala padrão, por vezes em linguagem cotidiana, e, noutros momentos, apresentava

certos ornamentos linguísticos, adotando, em sentido geral, uma tônica romântica ou humorística. Em se tratando de temática caipira, suas letras ainda apresentavam uma outra variante, com utilização de termos dialetais típicos do interior paulista. Há exemplos de discursos do compositor tanto em primeira quanto em terceira pessoa, com a preocupação de captar certos elementos típicos e representativos dos costumes campestres, trabalhando com o arcabouço que tinha em mente quanto aos referenciais absorvidos. Vejamos como exemplo trechos de duas canções de autoria de Elpídio dos Santos, ambas inéditas:

“Crepúsculo sertanejo”³⁰² (sem data)

Elpídio dos Santos

Lá distante à beira do caminho
Bate o vento nas asas do moinho
Cantando à natureza seus amores
Um riacho em seu leito vai rolando
Arvoredos, céus e montes espelhando
Cumprindo seu destino sem clamores
E a tarde declinando sossegada
Recebe o canto das aves em revoada
No prelúdio sem cor do anoitecer
É escura a linha do horizonte
À espera da lua que desponte
Tudo é silêncio, a tarde vai morrer

[...]

Casamento de caboclo (versão 1)³⁰³ (1968)

Elpídio dos Santos

[...]

Eu fingia que rezava, mais meu zóio tava oiando
A cabocra que piscava para mim de vez em quando
Do lugá aonde eu tava oi ai
Vi as véia cuchichando oi ai
Todo mundo já me oiava...
Eu dali saí raspando

[...]

São dois discursos distintos, e, embora concebidos pelo mesmo criador, possuem um ponto de vista diferenciado na maneira de vislumbrar aspectos da

³⁰² Cf. letra de canção na página 266 da antologia que integra o final deste trabalho.

³⁰³ Cf. letra de canção na página 237 da antologia que integra o final deste trabalho.

paisagem e das pessoas que habitam o sertão. Enquanto “Crepúsculo sertanejo” nos remete a visão romântica de mundo, fazendo transparecer um estado lírico em consonância com a poética daquele período, “Casamento de caboclo”, diversamente, nos transmite a poesia matreira, em linguagem que imita o falar caipira, num discurso que faz lembrar essa figura de modo semelhante à imagem projetada por Cornélio Pires em suas descrições do caboclo.

Outro aspecto salutar a ser aqui lembrado é a forte conexão de Elpídio dos Santos com os preceitos nacionalistas, herança dos românticos e parnasianos que ainda encontrava grande ressonância nos primeiros decênios do século XX entre poetas e cancionistas. O compositor, tanto em letras concebidas em linguagem formal quanto naquelas em que figuram termos dialetais, deixava evidente seu apreço por exaltar as virtudes da nação. Com relação ao primeiro modelo, vejamos alguns versos de “Aquarela sertaneja” (1954)³⁰⁴, de Elpídio dos Santos e Pádua Muniz:

Sertão
 Da mãe cabocla, carinhosa,
 Da morena “jambo rosa”
 Do cantar do sabiá
 Sertão
 Das lindas noites de festa
 Dos violeiros em seresta
 Ao pé de um jacarandá
 Sertão que vive em paz e harmonia
 A bater da Ave-Maria
 A capela chama pra rezar
 [...]
 Sertão
 Que de Sul a Norte
 Tem o braço amigo e forte
 Do teu caboclo viril
 [...]
 Sertão
 Tudo em ti é diferente
 Os teus filhos, tua gente
 São orgulho deste meu país

Aqui se revela nitidamente a exaltação ao caboclo e ao meio onde vive. Certamente a inspiração se deu a partir da emblemática “Aquarela do Brasil”³⁰⁵, de 1939, samba de Ary Barroso, porém com descrições voltadas exclusivamente ao

³⁰⁴ Arquivo pessoal de Elpídio dos Santos.

³⁰⁵ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 183.

mundo caipira. A perspectiva também é a mesma, ou seja, semelhante a uma ode, mas enaltecendo, em tom nacionalista, o estilo de vida na roça. Na canção de Elpídio não há dilemas, questionamentos ou dúvidas de qualquer natureza, pois, nessa perspectiva, simplesmente o homem do campo cumpre a sua sina num ambiente já preestabelecido e no qual ele se sente totalmente integrado. A exaltação das belezas naturais e da simplicidade da vida numa comunidade rural são o enfoque da canção e, nesse sentido, parece que a existência se completa e que não são necessários elementos externos para que a harmonia se faça presente. Ao contrário, é justamente a ausência desses elementos oriundos do progresso e da modernidade que traz o equilíbrio da vivência no campo, conforme sugere a letra. Nesse sentido, ela deixa transparecer que o sertão era um mundo à parte e que as pessoas que ali viviam estavam plenamente satisfeitas com a vida que levavam.

Sobre as letras geradas a partir da linguagem dialetal, também é perceptível a preocupação, em larga medida, com o enaltecimento das “coisas do sertão” e, por conseguinte, o sentimento de nação como um todo. Vejamos, então, como exemplo dessa lavra, a canção “Rancho feliz”³⁰⁶ (sem data), de Elpídio dos Santos:

Uma viola
 Um cachorro perdiguero
 Um cavalo no terrero
 Espingarda pra berrá
 Uma noite de luá
 Dentro do rancho
 Pendurada uma rede
 Bem no canto da parede
 Pro meu bem i balançá
 Uma cabocra
 De oiá tão feiticero
 Faiz com que seu companhero
 Pegue a viola pra cantá
 E vem os verso
 Lá do fundo do seu peito
 De contá nem num dá jeito
 Dá vontade de chorá

De tardezinha
 Vem a lua como um gancho
 Todo mundo pro seu rancho
 Vem voltando descansá
 “AVE MARIA”
 Sabiá já vai cantando

³⁰⁶ Cf. letra de canção na página 275 da antologia que integra o final deste trabalho.

Ou quem sabe, tá rezando
 Lá no pé de maricá
 Quando amanhece
 Tudo muda de repente
 Que alegria dá pra gente
 O sertão, o seu cantá
 Felicidade
 Se mudô do povoado
 Deixô tudo abandonado
 Veio em meu rancho morá

O sentimento nacional presente nesse tipo de construção poética tenta aproximar ainda mais o sujeito rural de um tipo de ideal de brasilidade que passou a ser buscado com maior intensidade a partir do início do século XX, sobretudo pela tentativa de reproduzir o que se imagina seria o sentimento do caipira em sua vivência roceira, expresso pelo modo simples de conduzir a vida. Em seus costumes sertanejos se projetou uma valorização do que se imaginava como “essência natural” do homem do campo. Ao enaltecer as benesses da vivência simples na roça, Elpídio, mesmo sem utilizar termos como “meu Brasil” ou “meu país”, profere um discurso de valoração de atributos regionais, e, portanto, nacionais. Catulo da Paixão Cearense, na letra de “Luar do sertão”³⁰⁷ também se valeu dessa premissa e compôs, sobre música de João Pernambuco, uma espécie de “hino sertanejo” que se tornou um dos maiores sucessos de nosso cancioneiro em todos os tempos.

Nomes emblemáticos da música caipira também trilharam essas veredas, por vezes utilizando um discurso mais enfático de exaltação às nossas tradições e belezas naturais, que podiam beirar o ufanismo. Tonico e Tinoco, com “Brasileiro”³⁰⁸ (Tonico/ Motinha), de 1959, e “Bendito seja o Mobral”³⁰⁹ (Tonico/ Tinoco/ José Caetano Erba), de 1973, entre várias outras canções, proferiram, por meio de uma visão ingênua e romântica, declarações de amor à pátria. Independente de qual foi a intenção dos compositores, o fato é que letras de cunho claramente nacionalistas, como essas, acabaram indo ao encontro dos interesses dos governistas nos referidos períodos. É bem provável que essa postura musical de expressar um “sentimento patriótico caipira”, por assim dizer, fosse mesmo uma convicção sincera de tentar contribuir de alguma forma para a valorização do país.

³⁰⁷ Cf. nota 250 na página 106.

³⁰⁸ IMMUB, *Informações diversas*.

³⁰⁹ Ibid.

Santos, lembrando que durante séculos o Brasil foi um país agrário, faz alusão a Oliveira Vianna: “[...] Toda a nossa história é a história de um povo agrícola, é a história de uma sociedade de lavradores e pastores. É no campo que se forma a nossa raça e se elaboram as forças íntimas de nossa civilização. [...]”³¹⁰. Talvez por esse aspecto cultural ser tão presente ao longo de nosso crescimento, é que suscite revisitas constantes ao tema da vida no campo. E cantar essa vida rural, de forma exagerada ou não, é um traço pungente que está arraigado à alma do nosso povo.

3.1 Retratos do caipira nas canções de Elpídio para Mazzaropi

Os membros da família de Elpídio dos Santos relatam como se dava o processo de criação das trilhas musicais para os filmes de Mazzaropi. Dizem que o cineasta procurava o amigo Elpídio com o roteiro em mãos, solicitando que fizesse a canção para determinada sequência do filme. O compositor, então, desenvolvia o tema, musicava e, em seguida, registrava num gravador de rolo com os filhos cantando, e enviava para aprovação.

No total foram 24 canções³¹¹ que integraram a trilha sonora de 19 filmes do cineasta. Destaque para algumas que apresentaram o personagem caipira em seu meio natural, de modo a promover uma caracterização do seu modo de ser e de viver. São elas:

“Fogo no rancho” (Elpídio dos Santos / Anacleto Rosas Junior) - *Jeca Tatu* (1959)³¹²;

“Coração amigo” e “Meu defeito” (ambas de Elpídio dos Santos / Zé do Rancho) - *As aventuras de Pedro Malasartes* (1960)³¹³;

“Sopro do vento” (Elpídio dos Santos) - *Tristeza do Jeca* (1961)³¹⁴;

“A dor da saudade” (Elpídio dos Santos) - *Casinha pequenina* (1963)³¹⁵;

“Delírio negro” e “Jeca magoado” (Elpídio dos Santos) - *O jeca e a freira* (1967)³¹⁶;

³¹⁰ SANTOS, 1993, p. 17.

³¹¹ Há quem diga que, na verdade, são 26 as canções utilizadas como trilhas musicais nos filmes de Mazzaropi. No entanto, com relação a “Azar é festa” e “Ave-Maria do sertão”, há divergências de informações com relação à autoria que não me permitiram afirmar, com segurança, a correta informação.

³¹² JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1959. Filme.

³¹³ Filme citado cf. nota 288 na página 115.

³¹⁴ TRISTEZA do Jeca. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1961. Filme.

³¹⁵ CASINHA pequenina. Direção: Glaucio Mirko Laurelli. Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1963. Filme.

“Minha vaquinha” (Elpídio dos Santos) - *No paraíso das solteironas* (1968)³¹⁷;

“Catira” (Elpídio dos Santos) - *Uma pistola para Djeca* (1969)³¹⁸;

“Despertar do sertão” (Elpídio dos Santos/ Pádua Muniz) - *Jeca e seu filho preto* (1978)³¹⁹.

Na seleção acima percebe-se que até mesmo o título de algumas películas faziam referência a elementos de cenas populares, como *Jeca Tatu* (icônico personagem de Lobato), *As aventuras de Pedro Malasartes* (em referência ao personagem da tradição oral), *Tristeza do Jeca* e *Casinha Pequeninha* (conhecidíssimas canções de nosso repertório popular) e *Uma pistola para Djeca* (em alusão ao personagem Django³²⁰, *western spaghetti* de mesmo nome, dirigido por Sergio Corbucci e estrelado por Franco Nero, lançado em 1966, que alcançou grande popularidade na época).

Via de regra, as canções de Elpídio dos Santos, quando interpretadas pelo próprio Mazzaropi, expressavam passagens vividas pelo seu personagem ao longo da trama, sendo a performance quase sempre em tom emotivo. Nos filmes em que o cineasta deu vida ao tipo caipira, mesmo se tratando de comédias, frequentemente havia um momento em que o protagonista ou outros personagens interpretavam, de modo enternecido, alguma canção que buscava uma cumplicidade com o público. A missão de criar essa atmosfera em forma de canção, em especial para os personagens do próprio Mazzaropi, coube a Elpídio dos Santos, que, durante quinze anos, desempenhou esta tarefa sempre em consonância com os pedidos do amigo cineasta. Assim, percebemos que a presença das canções nos filmes, em geral, não se dava apenas com a exibição do áudio como fundo para alguma sequência, mas, sim, com os próprios personagens interpretando-as, bem como sob a forma de participações especiais de intérpretes de sucesso da época, tal como as intervenções típicas presentes em filmes de gênero musical.

Em *Jeca Tatu*, Mazzaropi se inspirou no conto “Jeca Tatuzinho”, de Monteiro Lobato, amplamente difundido por meio do Almanaque do Biotônico Fontoura durante décadas, para dar vida ao tipo caipira que seria presença marcante em suas

³¹⁶ O Jeca e a freira. Direção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1967. Filme.

³¹⁷ NO paraíso das solteironas. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1968. Filme.

³¹⁸ UMA pistola para Djeca. Direção: Ary Fernandes. Produção: Carlos Garcia, Claudio R. Mechi, Joaquim de Freitas, Péricles Moreira e Argeu Ferrari. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1969. Filme.

³¹⁹ Filme citado cf. nota 108 na página 58.

³²⁰ ENCICLOPÉDIA DO CINEMA. *Filmes de 1966*. Disponível em: <http://listadefilmes.no.comunidades.net/filmes-de-1966-88>.

produções dali para adiante. Na história, ocorre uma série de desentendimentos entre o roceiro Jeca Tatu (Mazzaropi) e seu vizinho italiano, o ganancioso latifundiário Giovani. Numa dessas ocasiões, Jeca é injustamente acusado de ter atacado e ferido Marcos, filho de Giovani, que está enamorado de Marina, sua filha. Após o incidente, o italiano ateia fogo na casa de pau a pique do caipira. A canção “Fogo no rancho” é interpretada pelo personagem Jeca e descreve uma das sequências marcantes do filme: a partida daquele local, na manhã do dia seguinte, com o caipira e sua família sobre um carro de boi vagorosamente seguindo, em clima de desolação, por uma estrada de terra. A letra descreve exatamente o clima de tristeza e melancolia expresso pelo personagem junto aos seus, deixando o local onde moravam rumo a um destino incerto. Os versos iniciais descrevem a tragédia e os sentimentos advindos da ocorrência: *Queimaram meu ranchinho de sapé/ Fiquei sem casa pra morá/ Eu tive pena da minha muié/ Vendo nosso rancho e tudo/ Dentro dele se queimá*. E o refrão que se repete no decorrer da canção reforça a ideia do infortúnio: *Nem saudade no peito/ Eu daqui vou levá/ Botei o meu boi no carro/ E não tive nada pra carregá*. Em 2009, Zeca Baleiro interpretou a canção “Fogo no rancho” no show *Tributo a Elpídio dos Santos*³²¹, em São Luiz do Paraitinga, por ocasião do centenário de nascimento do compositor.

No filme *As aventuras de Pedro Malasartes*, Mazzaropi incorporou o lendário personagem folclórico da tradição oral. No enredo, Pedro, com a morte do pai e ludibriado pelos irmãos, sai vagando a esmo levando apenas um tacho de cobre, um ganso e algumas roupas. Pelo caminho vai sendo acompanhado por várias crianças abandonadas e segue aplicando diversos golpes para conseguir dinheiro, sendo perseguido por várias das vítimas ao longo da trama. As crianças que acompanham o personagem têm papel de destaque na execução das duas canções, fazendo coro em ambas. Com relação às letras, em “Meu defeito” Pedro procura se justificar pelos atos de malandragem, com certo tom malicioso, como visto nos seguintes versos: *Eu sou muito inteligente/ Ninguém pode duvidar/ Pois tenho tudo o que quero/ E não preciso trabalhar/ Não carrego nada alheio/ Posso afirmar que não/ Mas se acaso carregar/ É por distração*. Em seguida as crianças respondem em coro, apoiando o caipira que as acolheu: *Você não está errado/ Deixa quem quiser falar/ Nós estamos ao teu lado/ Para sempre te ajudar*. Em outro momento da história, quando da execução de “Coração amigo”, o caipira matreiro externa seu sentimento pelos

³²¹ TRIBUTO a Elpídio dos Santos, DVD citado.

meninos, fruto da convivência durante a dura jornada enfrentada por todos. Canta o personagem num dos momentos finais da canção: *Abandonados, sem nada/ Sem lar, sem roupa e sem pão/ Vocês acharam morada/ Dentro do meu coração*. E, finalizando, respondem as crianças em coro, num momento de reconhecimento e agradecimento a Pedro pela preocupação e empenho em tentar melhorar suas vidas: *Ô ô ô/ Ao senhor, a nossa gratidão/ Ô ô ô/ Nossa eterna gratidão*. Cabe aqui destacar um fato curioso ocorrido no ano 2017, com relação ao filme *Malasartes e o duelo com a morte*³²², com direção e roteiro de Paulo Morelli, numa revisita ao personagem caipira da cultura popular no cinema. Nesta produção, uma das canções que integram a trilha sonora foi composta em parceria por Negão dos Santos e Gabriel Sater, intitulada “Tem que ter coragem”. Negão é filho de Elpídio dos Santos e também músico de longa data, integrante do Grupo Paranga. A respeito dessa coincidência, Negão declarou: “Minha mãe sempre falava, ‘a história se repete’, então acredito que meu pai tinha essa mesma emoção quando via os filmes do Mazzaropi”³²³.

Tristeza do Jeca tem como pano de fundo uma disputa política entre coronéis da região. Jeca (Mazzaropi) vive com sua família, junto a vários outros colonos, na fazenda do coronel Felinto, um dos candidatos a prefeito. O outro candidato é o coronel Policarpo, senhor de idade avançada e de aparência frágil, porém, quem faz a campanha e está por detrás de sua candidatura é o coronel Bonifácio. Ambas as partes se empenham em conseguir o apoio de Jeca, que tem poder de influência entre os colonos. A caracterização do caipira idealizada por Mazzaropi se reflete, principalmente, pela preguiça e aversão ao trabalho. Nesse sentido, a canção “Sopro do vento” é interpretada por Jeca, com trechos intercalados ao canto dos colonos, como percebemos nos versos finais: (Jeca) *Esta terra é muito boa/ Tudo tem e tudo dá/* (coro) *Mas não fique aí à toa/ É preciso trabalhar/* (Jeca) *Ô ô ô ô, eu só quero espiar/ Faço muito da cama sair/ Neste tempo de frio/* (coro) *ô ô ô, este Jeca é vadio/ Ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô*. Toda a performance acontece demonstrando o contraste do comportamento de Jeca e dos outros colonos; enquanto o caipira se mantém inerte, em tom contemplativo, todos os outros estão em suas lidas, em constante movimento. Observando a cena, em especial os momentos em que a

³²² ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. *Malasartes e o duelo com a Morte*. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/malasartes-e-o-duelo-com-a-morte/>.

³²³ RIEMMA, Gabi. Compositor luizense está na trilha de filme nacional em cartaz. *Meon - Metrópole Online*, São Luiz do Paraitinga, 25.ago.2017. Disponível em: <http://www.meon.com.br/variedades/variedades/compositor-luizense-esta-na-trilha-sonora-de-filme-nacional-em-cartaz>.

comunidade rural aparece cantando, poder-se-ia dizer que se trata de uma canção de trabalho.

O filme *Casinha pequenina* é ambientado numa fazenda onde escravos trabalhavam na plantação de café. O coronel Pedro, dono da fazenda, é chantageado por uma dama que presenciou um assassinato cometido por ele há tempos atrás. Ela exige que o coronel lhe arranje um bom casamento para sua filha Inês em troca do silêncio. Assim, Chico (Mazzaropi) e sua família, colonos da fazenda, são envolvidos numa trama do fazendeiro, que acaba planejando o casamento entre Inês e o filho de Chico, fazendo crer que se trata de uma família de posses. Das duas canções de Elpídio presentes neste filme, a primeira é “Último lamento”, que, pelo teor de sua letra, está bem integrada ao contexto apresentado. É ambientada numa senzala e interpretada pelo cantor Edson Lopes na pele de um escravo que entoia as lamúrias da vida sofrida dos negros, como percebido no refrão: *Sinhô... tenha pena de mim/ Sinhô... tenha pena de mim*, bem como na estrofe: *Veja este nego caindo/ E o feitô tá sirrindo/ Do sangue rolá.../ Deste meu corpo surrado/ Sinhô tô cansado/ De tanto apanhá...* Já “A dor da saudade” é interpretada pelo personagem Chico, num momento em que este se encontra sentado numa cerca de madeira observando um rebanho de ovelhas, enquanto segura um filhote no colo. Ao fundo, escravos trabalhando com enxadas se aproximam, ao ouvi-lo principiar a canção, e passam a tomar parte na cantoria, entoando em coro alguns trechos. Parece não ter sido composta especificamente para o filme, mas adaptada a ele, devido a algumas observações: segundo consta em registro datilografado pesquisado no acervo de Elpídio dos Santos, a canção foi composta em 1960; já o filme data de 1963. Por esse tempo, Mazzaropi produzia praticamente um filme por ano, às vezes até dois. Assim, nesse ritmo, parece improvável que o cineasta tenha encomendado uma canção para um filme que seria feito dali a três anos, sendo que nesse intervalo produziu vários outros, inclusive com canções de Elpídio. Na sequência em que Mazzaropi interpreta a canção, verificamos que a letra não se adapta de maneira adequada ao tom de melancolia e às reminiscências do personagem, pois no filme a saudade é essencialmente referente ao clima de tranquilidade da vida simples ao pé da serra e não de alguém em especial, como é proposto por meio do refrão que é repetido no decorrer da canção: *A dor da saudade/ Quem é que não tem/ Olhando o passado/ Quem é que não sente/ Saudade de alguém*. Por meio da letra original, datilografada pelo autor,

foi verificado que os dois versos finais foram alterados. Inicialmente eram: *Vá embora saudade/ Sem ele ao meu lado/ Não quero ninguém*, passando, após correção do autor, a serem escritos como: *Vá embora saudade/ Da minha casinha/ Que eu quero bem*. Nas cenas do filme a letra é cantada com a referida alteração, sendo esta a versão registrada e que conhecemos até hoje. Com esta evidência, parece que a canção foi composta com a utilização do eu lírico feminino, provavelmente com a intenção de que fosse gravada por alguma cantora da época, e que foi adaptada para ser utilizada no filme.

A história de *O Jeca e a freira* se passa numa fazenda do século XIX, na qual um senhor de terras ficou responsável pela filha do colono Segismundo (Mazzaropi) desde o nascimento e se afeiçoou a ela como se fosse sua filha, manifestando sentimento de grande possessão. Já com quinze anos, a menina retorna do colégio interno em que se encontrava, acompanhada de uma freira, e o fazendeiro se empenha para que ela não saiba sua verdadeira história e nem tenha contato com os verdadeiros pais. A primeira das duas canções de Elpídio a surgir em cena é “Delírio negro”, interpretada por Marita Luisi no papel de uma escrava junto a um grupo que dança, faz percussão e canta o refrão: *Batuca, nego, batuca/ Aproveite batucá/ Batuca, nego, batuca/ Homem branco não vem cá*. A cantora entoava versos amargurados que enfatizam a música como forma de minimizar um pouco as tristezas da vida que levam, como no exemplo: *Pra esquecer a chibata/ Numa roda a virá/ Nego quebra e requebra/ Até a noite acabá*. A segunda das canções a se revelar é “Jeca magoado”, cantada pelo personagem Segismundo, na qual é descrita praticamente toda a trajetória dos acontecimentos a partir do nascimento da menina, bem como as injustiças enfrentadas pelo caipira e sua família. A primeira estrofe sumariza os fatos ocorridos: *O patrão me tirô a alegria/ Ao levá minha fia pra ele criá/ Prometendo pra meu desengano/ Depois de cinco ano, torná me entregá/ E agora pra lá da portêra/ Na ingrata pedrêra me faiz trabaíá/ Carregando uma dor no meu peito/ Sem ter o direito pra desabafá*. O cenário é a parte externa da casa do caipira, onde vão se achegando os amigos colonos e escravos como a lhe dar apoio, cantando em coro o refrão: *Conforme o que a vida nos traiz/ Não dá jeito da gente aguentá/ Você tem sofrido demais/ Peça a Deus pra sua vida ajudá - a...* Talvez seja esta uma das canções que melhor retratem o contexto de uma história em filmes de Mazzaropi.

No paraíso das solteironas mostra passagens do caboclo Jota (Mazzaropi) que deixa a família na roça e vai até uma pequena cidade com o intuito de reaver uma vaca pela qual possui muita estima e que seu patrão vendeu para o matadouro local. Chegando à localidade, passa a ser alvo da cobiça de algumas solteironas e, ao hospedar-se numa pensão comandada por uma senhora também na mesma condição, é envolvido por ela em uma trama e se vê às voltas em confusões com uma quadrilha e um grupo de ciganos. Em dado momento Jota tem conhecimento de que a vaca Espinafra foi morta, dando início à sequência em que surge em cena a canção “Minha vaquinha” interpretada por ele, que segue por uma estrada montado sobre um burro que caminha vagarosamente e encontra um pequeno grupo de caboclos à beira do caminho. O caipira, desolado com a perda, canta emocionado seu vão esforço para salvar a vaca, expressando seu estado de ânimo naquele momento, como verificamos nos versos iniciais: *Para mim acabou/ A alegria que eu tinha no meu coração/ Eu estou chorando/ Chorando de dor/ Só Deus sabe a aflição/ Pra tirar a Espinafra do matadô/ Emprestei o dinheiro/ E o meu sacrifício de nada adiantou*. Os trabalhadores da beira da estrada emprestam suas vozes dividindo o refrão, em coro, com Jota: *Laia, laia, laia, la*, como a lhe consolar em seu momento de tristeza. O apreço por sua “criação”, que é o modo como o caipira se refere aos animais criados por ele na roça, já é evidente de longa data na música caipira. Temos como exemplos canções de grande sucesso popular que versaram sobre essa temática, como “Boi Soberano”³²⁴ (Carreirinho/ Izaltino Gonçalves de Paula/ Pedro Lopes de Oliveira), “Besta ruana”³²⁵ (Ado Benatti/ Tonico), “Burro picaço”³²⁶ (Anacleto Rosas Junior), “Moda da mula preta”³²⁷ (Raul Torres), entre várias outras. Como curiosidade, lembramos que a cidadezinha que serviu de cenário para este filme foi justamente São Luiz do Paraitinga, terra de Elpídio, que, com seus casarões antigos preservados, propiciou uma ambientação adequada para o desenrolar da história.

O filme *Uma pistola para Djeca* tem início com um abuso cometido por Luiz, filho de um desonesto fazendeiro, engravidando Eulália, menina com cerca de dezesseis anos que é filha de Gumercindo (Mazzaropi), colono da fazenda. Cerca de oito ou nove anos depois, o menino de nome Paulinho é alvo de preconceito por

³²⁴ RIBEIRO, 2015, p. 410.

³²⁵ Ibid., p. 410.

³²⁶ Ibid., p. 411.

³²⁷ Ibid., p. 420.

parte dos colegas da escola pelo fato de não ter pai. Gumerindo, que vive com a filha e o neto, tem o coração amargurado por ver o sofrimento do garoto, bem como a vida desafortunada da filha. O caipira, que sempre reclamava por não possuir uma arma para fazer justiça, ganha de presente de Dona Eufrásia, uma senhora sua admiradora, uma pistola, fazendo referência ao título do filme. O personagem pede ao coronel Arnaldo uma reparação para a situação em que se encontra a filha e o garoto, porém acaba sendo expulso da fazenda, pois a família do coronel entende que Gumerindo, ao comentar essa história na vila, está atrapalhando o noivado de Luiz com a filha de outro rico fazendeiro. No decorrer da história há uma série de conflitos e tiroteios entre os capangas do coronel e os amigos de Gumerindo. A canção “Catira” é executada durante a festa de casamento do filho do coronel, por uma típica dupla caipira, com performance de catireiros. Nos créditos iniciais do filme consta que a canção é interpretada por Os Caçulas e Afonso Barbosa. Vejamos alguns versos que denotam a finalidade da presença da cantoria e dança na festa, ou seja, desejar felicidade aos noivos: *Desejamos para eles/ Uma feliz união/ E também ao pai do noivo/ Vai a nossa saudação*. Em cena anterior, ambientada num bar da vila, Gumerindo junto aos seus amigos, cantam alguns versos, dando a entender que são de improviso, de modo a denunciar o verdadeiro caráter do coronel Arnaldo, como podemos observar: *Coroné faz caridade/ Sua língua é uma navaia/ Ele por fora é um santinho/ Mais por dentro é um canaia*. Porém, nos créditos não se faz nenhuma menção a essa performance musical que também integra o filme. Assim, não é possível afirmar de quem é a autoria. No entanto, no acervo de Elpídio dos Santos foi encontrado um registro datilografado de uma letra de canção intitulada “O traidor”, identificada como *canção faroeste*. O referido documento não apresenta data, mas é bem possível, pela semelhança da descrição do sujeito com as características do personagem coronel Arnaldo, que tenha sido composta tendo como intenção a utilização no filme. Vejamos alguns versos: *Conheço alguém que vive lá na igreja/ Gastando o beijo de fingir rezar/ Fazendo calo de bater no peito/ Procura até o padre enganar*. Outra evidência é a classificação dada por Elpídio, como sendo uma *canção faroeste*, termo este inexistente em outras composições de sua autoria. E como este filme faz referência ao gênero faroeste, como já lembrado em ocasião anterior pelo título que lembra o filme *Django*, é pertinente imaginar que a canção “O traidor” possa ter relação com o enredo da produção de Mazzaropi. A última estrofe desta *canção faroeste* é: *Se eu*

quisesse usar minha pistola/ Tacava um tiro nesse traidor/ Mas eu preciso ter minha alma pura/ Pra outra vida, quando desta eu for. Este trecho se encaixaria perfeitamente ao discurso de Gumerindo no filme, que, apesar de toda mágoa e raiva do coronel, demonstra que possui boa índole e não chega a efetivar uma vingança.

Na história de *Jeca e seu filho preto*, de 1978, Zé (Mazzaropi) e sua esposa, misteriosamente, são pais de Antenor, um rapaz negro, tendo sido durante toda vida alvos de comentários pela gente da região. A família do caipira trabalha na fazenda de Seu Cheiroso, e Antenor, desde criança, convive com a filha do patrão, tendo os dois crescido juntos. As confusões têm início quando se observa uma maior proximidade e carinho entre eles, ficando evidente que muitos são contra o relacionamento em função da diferença da cor de pele e posição social entre o casal. Quanto à canção “Despertar do sertão”, neste caso específico se pode afirmar que não foi composta para o filme, pois data de 1955, tendo sido gravada neste ano por Cascatinha e Inhana³²⁸. Trata-se da única canção de Elpídio utilizada em filme de Mazzaropi após a morte do compositor, ocorrida oito anos antes da produção. Em cena, o personagem Zé aparece sozinho, em tom contemplativo e nostálgico, com seus afazeres em meio a carros de bois parados e um cavalo carregando latões de leite; o personagem canta as belezas naturais e a idealização da vida junto a este cenário, como se pode perceber no trecho: *Já é manhã e as aves namoradas/ Falam de amor no alto das ramadas/ O caboclo ligeiro deixa a palhoça/ Pega na enxada, vai cuidar da sua roça/ E a caboclinha tão bonita, um coração/ Corre toda aflita cuidar da criação/ Tudo se agita agora em doce harmonia/ E assim no meu sertão começa um novo dia.* Desse modo, verificamos que, no presente caso, a canção não exerce uma função específica de descrever fatos do enredo, como ocorreu em outras produções, mas, sim, serve para ilustrar, num contexto geral, o ideal de vida na roça. Nessa perspectiva, poderia perfeitamente ter figurado em trilhas de outras produções de Mazzaropi que têm como pano de fundo a vivência dos caipiras.

O cineasta sabia, como ninguém, adaptar suas tramas pitorescas ao gosto popular, um dos motivos pelos quais foi fenômeno de bilheteria durante décadas no cinema nacional. Já como nome consagrado das telas, disse Mazzaropi, certa vez, em entrevista:

³²⁸ Cf. quadro na página 50.

Nasci em 1912, e na época em que comecei tinha uns quinze anos. Naquele tempo, o gênero de peças que fazia sucesso no teatro era caipira. E, como todo mundo, eu gostava de assisti-las. Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião Arruda. Sebastião mais que Genésio, que era um pouco caricato demais para meu gosto³²⁹.

Prossegue a entrevista, com suas recordações: “[...] depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclão bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo que vive entre os milhões que vivem no interior brasileiro”³³⁰. A exemplo de nomes que se consagraram empregando a temática caipira em suas obras, como Inezita Barroso, Mazzaropi também não era natural do interior, mas da capital paulista. Em comum, eles apresentavam a particularidade de terem sido fascinados pelas singularidades do universo sertanejo. Se bem que não podemos olvidar que a capital das primeiras décadas do século XX ainda apresentava muitas características rurais, como fazendas, estradas de terra, boiadas, carroças etc., evidenciando, assim, que o povo citadino, em certa medida, também tinha contato com elementos do campo em seu dia a dia.

Enquanto fenômeno cultural de massa, Mazzaropi foi o grande estilizador do caipira no cinema, fixando, em âmbito nacional, seu perfil no imaginário popular de maneira definitiva. Em suma, procurava, em suas criações, adaptar elementos consagrados da cultura popular ao enredo de suas histórias, tendo sempre como objetivo o riso do público, afinal, costumava afirmar que seus filmes tinham como único propósito o divertimento das pessoas, sem maiores pretensões. Se esse era o projeto, conseguiu atingi-lo com louvor.

3.2 Curiosidades cancionais (III)

Não posso aqui deixar de anotar algumas singulares descobertas no decurso da investigação, realizadas no arquivo particular dos documentos originais da obra de Elpídio dos Santos. Os casos que mencionarei, mesmo não se tratando de canções caipiras, merecem destaque justamente pelo fato de terem sido concebidas em parcerias com figuras que se notabilizaram dentro desse universo. Descobri três letras de canções, todas em escrita datilográfica, identificadas da seguinte maneira: “Serpentina” (Marcha rancho de Elpídio dos Santos e Cascatinha), “Parceiro da

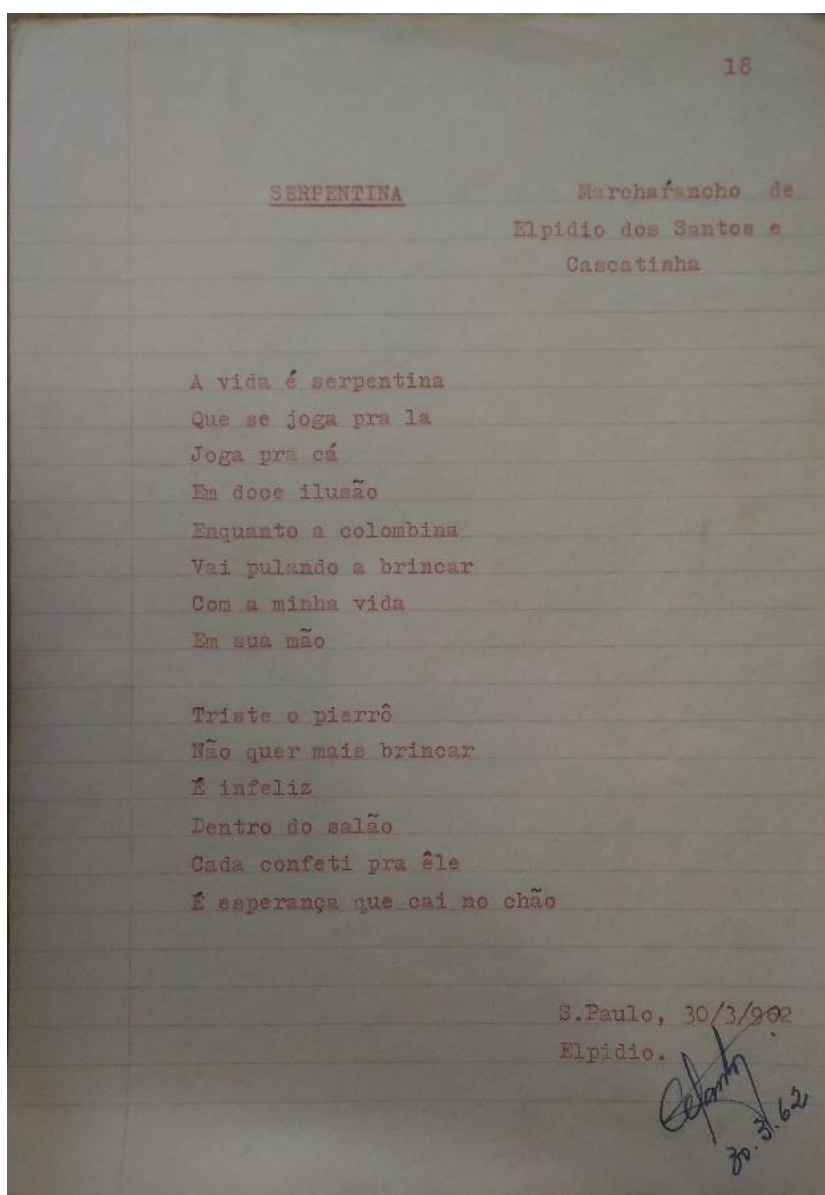
³²⁹ MUSEU MAZZAROPI. *Minha história*. Disponível em: <http://museumazzaropi.org.br/historia/>.

³³⁰ Ibid.

minha dor” (Samba-brasileiro de Elpídio dos Santos e João Pacífico) e “Gota de Orvalho” (Valsa de Raul Torres e Elpídio dos Santos).

Tendo em vista a relevância e o aspecto incomum do achado, ou seja, de nomes essencialmente ligados ao cancionero caipira transitando por outros gêneros em parcerias com Elpídio, seguem abaixo fotos dos originais das referidas obras, acompanhados das respectivas transcrições em ortografia atualizada.

3.2.1 Parceria com Cascatinha



SERPENTINA

Marcha rancho de Elpídio dos Santos e Cascatinha

A vida é serpentina
Que se joga pra lá
Joga pra cá
Em doce ilusão
Enquanto a colombina
Vai pulando a brincar
Com a minha vida
Em sua mão

Triste o pierrô
Não quer mais brincar
É infeliz
Dentro do salão
Cada confete pra ele
É esperança que cai no chão

S. Paulo, 30/3/962
Elpídio.
“assinatura”
30.3.62 (manuscrito)

Não se trata da única parceria entre Elpídio e Cascatinha. O aspecto, porém, que a diferencia de outras colaborações entre os dois é que “Serpentina” não se insere nas formas cancionais costumeiramente incorporadas ao repertório da dupla Cascatinha e Inhana. Fruto de outra parceria com Cascatinha, encontrei no acervo de Elpídio a toada “Ele foi”³³¹, de 1958.

Não se tinha conhecimento público de “Serpentina”, que indica parceria de Elpídio e Cascatinha na composição de uma marcha rancho cujo conteúdo remete ao carnaval. Nesta canção foram utilizadas metáforas (vida é serpentina, esperança é confete), bem como personagens que se tornaram populares nos bailes carnavalescos, Pierrô e Colombina, numa referência à antiga trama do teatro italiano do século XVI. O tom predominante é melancólico, transmitindo a concepção de que a vida tem pouca importância e que transita, ao léu, de um lado para outro. Irradia, ainda, certo sentimento de impotência perante o amor e a existência, de uma forma geral.

Sabe-se que Elpídio mantinha estreito contato com vários dos intérpretes de suas canções no período de sua vida em que residiu em São Paulo, incluindo a

³³¹ Cf. letra de canção na página 206 da antologia que integra o final deste trabalho.

dupla Cascatinha e Inhana, que veio a obter enorme sucesso popular na década de 1950. A esse respeito, nos conta Ribeiro:

Guarânia é um ritmo antigo da música caipira. Raul Torres fez guarânias nos anos 1930, mas foi com Cascatinha e Inhana, a partir dos anos 1950, que ela empolgou o público. Gravações dessa dupla de marido e mulher alcançaram outros setores da música e ganharam regravações de gente como Gal Costa, Roberto Carlos, Maria Bethânia. [...] A gravação de *Índia* por Cascatinha e Inhana é um marco. Ela como que reabriu um trilheiro para compositores e intérpretes e tornou familiar o termo “guarânia” [...] ³³²

Detendo o olhar sobre o repertório de Cascatinha e Inhana, é possível afirmar que é algo atípico a composição ora apresentada, já que difere substancialmente das formas poético-musicais de gênero caipira praticados pela dupla. No entanto, se considerarmos que a ideia não foi endereçar a canção para as vozes da dupla, mas, sim, a intérpretes de outros gêneros, podemos supor uma explicação para o fato. Os períodos do ano mais rentáveis aos compositores da época eram, justamente, os das maiores festas populares do país, ou seja, o carnaval e as festas juninas. Assim, era prática costumaz a migração de compositores de gêneros dissímeis aos seus nessas épocas do ano. A esse respeito, Marques nos apresenta informações bem pouco conhecidas do grande público: “Parte substancial do repertório até hoje cantado nas festas juninas, foi criada por sambistas de primeira”³³³. Acrescenta, ainda, que para estes compositores “ [...] o carnaval era a melhor época de ganhar com música, principalmente marchas, e as festividades de meio de ano acabavam propiciando a veiculação de uma ou outra canção nas rádios”³³⁴.

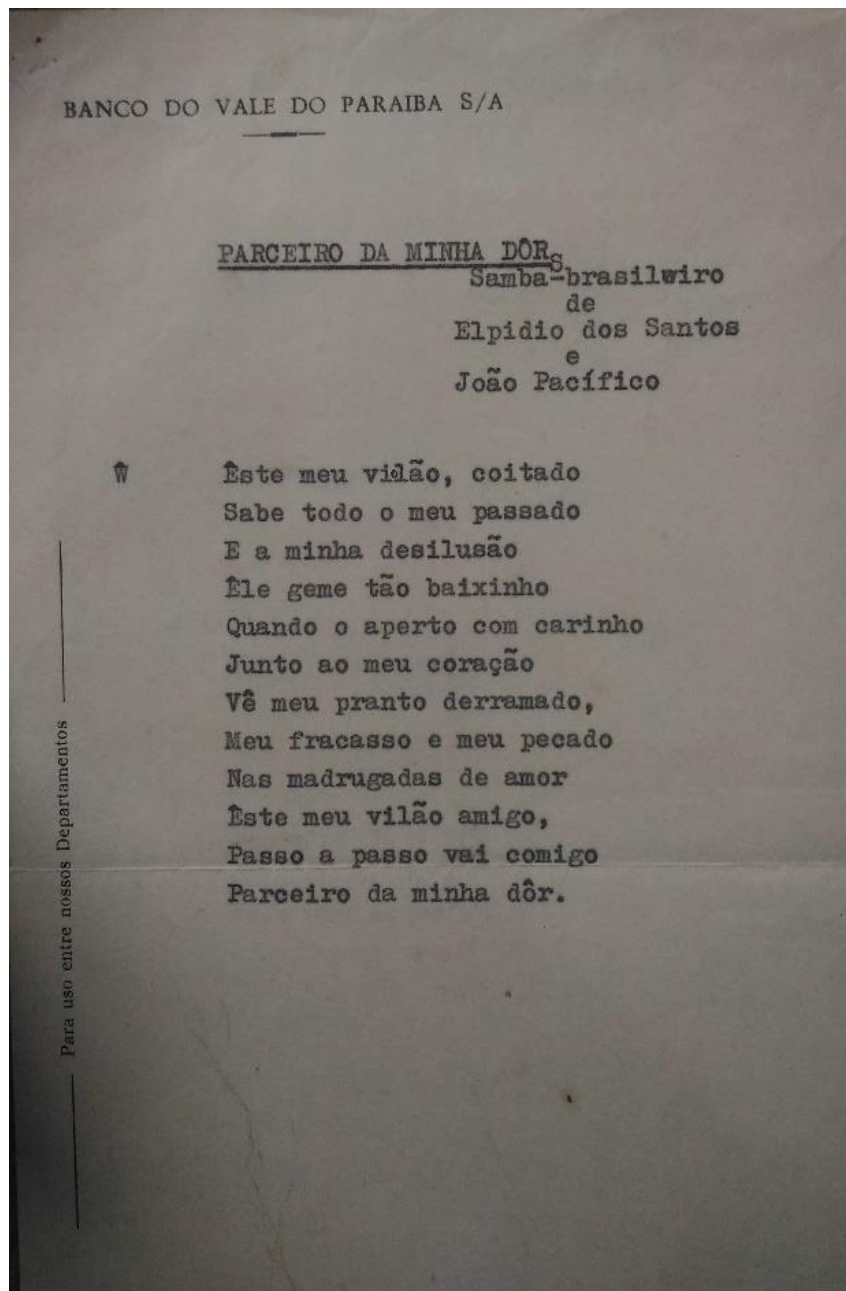
Quanto a Elpídio dos Santos, já sabemos que era costumeiro o transitar por gêneros diversos, aliás, era esta uma das características marcantes do compositor luizense.

³³² RIBEIRO, 2015, p. 197.

³³³ MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música com 3 poemas visitados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007b, p. 86.

³³⁴ *Ibid.*, p. 86.

3.2.2 Parceria com João Pacífico



PARCEIRO DA MINHA DOR

Samba-brasileiro de Elpidio dos Santos e João Pacífico

Este meu violão, coitado
Sabe todo o meu passado
E a minha desilusão
Ele geme tão baixinho
Quando o aperto com carinho
Junto ao meu coração
Vê meu pranto derramado,

Meu fracasso e meu pecado
 Nas madrugadas de amor
 Este meu violão³³⁵ amigo,
 Passo a passo vai comigo
 Parceiro da minha dor.

Esta letra de canção foi a única que encontrei, pesquisando o acervo de Elpídio, que registra uma criação musical em parceria com João Pacífico. A letra, identificada como samba-brasileiro, remete a elementos de bolero, já incorporado à nossa música, bem como de certos componentes do samba-canção. Como no início dos anos 1950 Elpídio já se encontrava em São Paulo, em fase bastante fértil de sua carreira, é de se presumir que o encontro com Pacífico tenha ocorrido por essa época. Referindo-se ao período de 1946-1957, Severiano e Mello afirmam: “Suas maiores novidades são as modas do baião e do samba-canção depressivo, o chamado samba de fossa”³³⁶. É justamente este o tom empregado na canção que assinala a parceria da dupla.

Em “Parceiro da minha dor” muito provavelmente a música tenha sido composta por Elpídio e a letra por Pacífico, tendo em vista a habilidade do primeiro em compor melodias em diversos gêneros, bem como a competência do segundo na composição de enternecedores versos. Percorrendo os olhos nesta letra, somos transportados para uma atmosfera típica de madrugadas de seresta, romantismo, sofrimento junto ao fiel companheiro violão, presente no decorrer de toda a composição.

Observando sua estrutura, seria perfeitamente possível substituir o violão, presente nos versos, pela viola, o seresteiro pelo violeiro cantador, bem como realizar algumas adaptações necessárias à transposição para a paisagem caipira. Teríamos então, desse modo, uma outra composição também de cunho lírico bastante semelhantes entre si. Este exercício de reflexão vem demonstrar que não há um distanciamento tão vasto entre os gêneros cancionais e que uma observação mais atenta revela bem mais pontos de contato que dessemelhanças. Na canção “A voz do violão”³³⁷ (Francisco Alves/ Horácio de Campos), de 1928, pode se perceber nitidamente essa estreita ligação entre o sujeito e seu instrumento, como atestam os

³³⁵ No original da letra consta o vocábulo *vilão*, tratando-se, certamente, de erro datilográfico, tendo em mente que no contexto é a palavra *violão* que se insere com precisão ao verso. Aliás, reforçando esta ideia, observamos que já no primeiro verso ocorreu exatamente a mesma falha, corrigida manualmente por Elpídio, ao inserir a letra “o” e transformando *vilão* em *violão*.

³³⁶ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 247.

³³⁷ Ibid., p. 78.

versos: *Porém neste abandono interminável/ No espinho de tão negra solidão/ Eu tenho um companheiro inseparável/ Na voz do meu plangente violão*³³⁸. De modo semelhante, porém utilizando o discurso de uma composição caipira, também o violeiro manifesta o amor por seu instrumento, como visto em um trecho de “Viola divina”³³⁹ (Lourival dos Santos/ Tião Carreiro), de 1978: *Viola, minha viola/ Cavalete do pau preto/ Morro com você nos braços/ De joelho eu lhe prometo*. Por meio desses exemplos, é possível observar que, tanto no arquétipo do malandro da cidade quanto no do caboclo do sertão, seus respectivos instrumentos são os perfeitos companheiros da melancolia.

João Pacífico se notabilizou pela beleza singela de seus versos e também por ser considerado o criador da forma poético-musical denominada toada-histórica, no qual a canção é precedida por uma parte declamada. São exemplos dessa categoria as canções “Chico Mulato”³⁴⁰ e “Cabocla Tereza”³⁴¹, ambas compostas em parceria com Raul Torres. Nepomuceno referiu-se a João Pacífico, por ocasião de sua morte, como o “Noel Rosa da música caipira”³⁴², seguramente tendo em conta a expressividade de sua poesia. É igualmente curiosa essa sua incursão por outro gênero que não o caipira, local por onde caminhou com grande desenvoltura, bem como é também significativo entrever outras possibilidades de enunciação, igualmente realizadas com esmero pelo singelo poeta. Resta-nos imaginar de que modo se daria a execução de “Parceiro da minha dor”, tendo em vista o talento de cada um dos componentes que a conceberam.

³³⁸ MPB NET. *Letra de “A voz do violão”*. Disponível em: http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.viola/letras/a_voz_do_violao.htm.

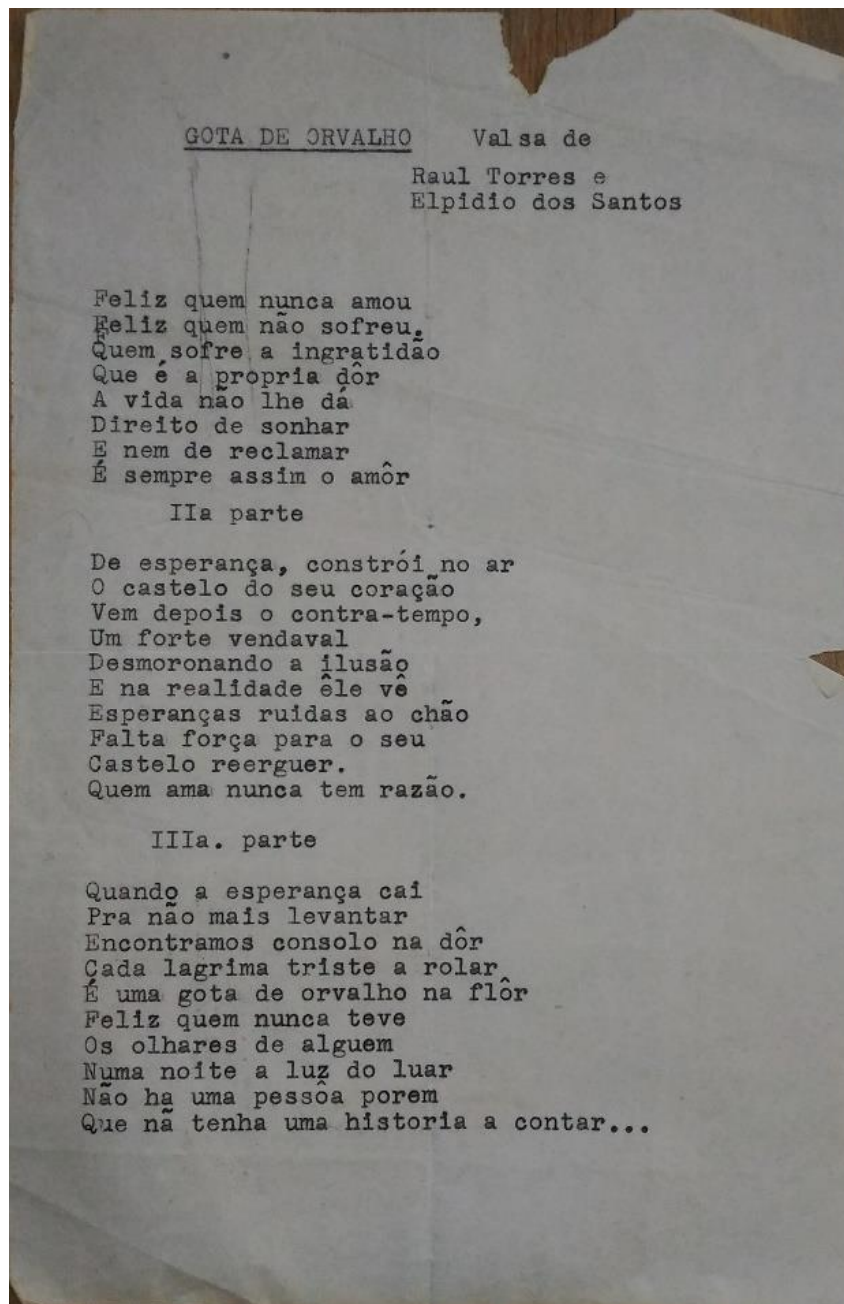
³³⁹ RIBEIRO, 2015, p. 135.

³⁴⁰ SANT’ANNA, 2000, p. 158-160.

³⁴¹ Ibid., p. 155-157.

³⁴² NEPOMUCENO, 2001, p. 20.

3.2.3 Parceria com Raul Torres



GOTA DE ORVALHO

Valsa de Raul Torres e Elpidio dos Santos

Feliz quem nunca amou
Feliz quem não sofreu.
Quem sofre a ingratidão
Que é a própria dor
A vida não lhe dá
Direito de sonhar
E nem de reclamar

É sempre assim o amor

Ila parte

De esperança, constrói no ar
O castelo do seu coração
Vem depois o contratempo,
Um forte vendaval
Desmoronando a ilusão
E na realidade ele vê
Esperanças ruídas ao chão
Falta força para o seu
Castelo reerguer.
Quem ama nunca tem razão.

IIla. parte

Quando a esperança cai
Pra não mais levantar
Encontramos consolo na dor
Cada lágrima triste a rolar
É uma gota de orvalho na flor
Feliz quem nunca teve
Os olhares de alguém
Numa noite à luz do luar
Não há uma pessoa porém
Que não³⁴³ tenha uma história a contar...

Além desta letra de canção, encontrada no arquivo de Elpídio dos Santos, também há uma outra intitulada “Boiadeiro caboclo valente”³⁴⁴, toada descrita como parceria de Elpídio e Raul Torres, sem data.

A temática empregada em “Gota de orvalho”, bem como o gênero valsa, em que foi classificada, não são comuns ao repertório de Torres. Nepomuceno relembra o aspecto multifacetado do artista, dizendo:

A versatilidade de sua obra, com modas de viola, toadas-históricas, rasqueados, valseados, jongos, cateretês, guarânias, além das emboladas, mostraria as diversas influências absorvidas ao longo da carreira³⁴⁵.

Mesmo sendo Torres possuidor de um caráter eclético em seu modo de compor, é possível verificar que ele transitou mais frequentemente pelas trilhas caipiras, ao contrário de Elpídio, que percorreu diversos outros caminhos musicais.

³⁴³ Na escrita datilográfica aparece o vocábulo *nã*, sendo este, com certeza, um erro datilográfico, motivo pelo qual, na transcrição, foi corrigido o termo para *não*.

³⁴⁴ Cf. letra da canção na página 201 da antologia que integra o final deste trabalho.

³⁴⁵ NEPOMUCENO, 2001, p. 267.

Assim sendo, “Gota de orvalho” é amostra de uma possibilidade de criação bem diversa do que habitualmente integrava o repertório de Raul Torres. Certas canções caipiras são compostas ao abrigo de determinada modalidade que não possui familiaridade com o ambiente rural, mas que apresentam, na letra, elementos que remetem a esse universo. No presente caso, no entanto, nem o gênero utilizado, que foi identificado como valsa, nem o conteúdo do enunciado fazem menção ao homem rural ou seu meio. No entanto, o discurso faz lembrar, porém de maneira antagônica, a canção “Como dizia o poeta”³⁴⁶, de 1971, de Toquinho e Vinicius de Moraes, conforme evidenciado nos primeiros versos:

Quem já passou
 Por esta vida e não viveu
 Pode ser mais, mas sabe menos do que eu
 Porque a vida só se dá
 Pra quem se deu
 Pra quem amou, pra quem chorou
 Pra quem sofreu, ai

Quem nunca curtiu uma paixão
 Nunca vai ter nada, não

Não há mal pior
 Do que a descrença
 Mesmo o amor que não compensa
 É melhor que a solidão

[...]

Em Elpídio e Torres verificamos o eu poético realizando várias ponderações de forma bastante pessimista no que tange a um relacionamento amoroso, diferentemente do discurso elaborado em tom mais despretensioso, conforme ocorre em Toquinho e Vinicius. Pode-se afirmar, com base nessa evidência, que “Gota de orvalho” se encontra bem mais próxima, guardadas as devidas proporções de estilo, das referências românticas de autores oitocentistas.

Comentários e opiniões à parte, é inegável que o presente material, esses documentos que indicam as referidas parcerias até então desconhecidas do público, trazem à luz um aspecto bastante singular da cultura musical caipira, deixando evidente que, quando se trata de canção brasileira, as fronteiras entre os gêneros

³⁴⁶ VINÍCIUS DE MORAES. *Letra de “Como dizia o poeta”*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos/como-dizia-o-poeta>.

são bem mais estreitas do que se imagina. É justamente por esse motivo que o artista talentoso faz com naturalidade essas transposições. Conforme Nepomuceno fez constar na contracapa de seu livro, citando Tião Carreiro: “Música só tem dois tipos, a feia e a bonita”.

[...]
 Somente uma coisa iziste,
 Que ainda que teja triste
 Meu coração não resiste
 E pula de animação.
 É uma viola magoada,
 Bem chorosa e apaxonada,
 Acompanhando a toada
 Dum cantadô do sertão.
 [...]

“O vaqueiro” – Patativa do Assaré

4 SOBRE FORMAS POÉTICO-MUSICAIS EM ELPÍDIO DOS SANTOS: TRÊS CANÇÕES INÉDITAS ANOTADAS

Olavo Bilac e Guimaraens Passos apontaram cinco diferentes gêneros para a criação poética: “épico, lírico, dramático, satírico e didático”³⁴⁷. Dentre eles, interessa-nos neste estudo o gênero lírico, por suas características intrínsecas de relação com a musicalidade e, por conseguinte, com a canção nos moldes em que a concebemos.

No âmbito da poesia lírica encontra-se, por exemplo, o madrigal, definido pelos autores como

[...] uma pequena composição destinada a exprimir, num resumido número de versos, um pensamento espirituoso e elegante, um galanteio, um elogio discreto ou uma discreta confissão de amor. Concisão, graça e delicadeza, – são as suas qualidades essenciais”³⁴⁸.

Dizem ainda que “todas as formas métricas podem servir ao madrigal. Nele se empregam habitualmente a redondilha, ou os versos de 10 e 6 sílabas entremeados”³⁴⁹. Trata-se, portanto, de um dos “moldes líricos” disponíveis para a expressão do poeta. Nessa forma poética, aliás, há traços similares ao rondó, reverberando no texto aspectos de oralidade e flertes com uma musicalidade popular. Então, caso seja intento do poeta conceber um madrigal, por exemplo, deve obedecer aos referidos preceitos, já que o leitor, ao deparar-se com o poema

³⁴⁷ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905, p. 91. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

³⁴⁸ Ibid., p. 126-127. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

³⁴⁹ Ibid., p. 128. Transcrição feita a partir da ortografia vigente.

identificado com essa forma, já espera encontrar certos componentes estéticos que o definem segundo a referida terminologia.

No tocante ao universo musical, pude notar, ao longo da elaboração deste estudo, que os autores consultados sobre música brasileira não são categóricos em definir o que sejam gêneros, estilos, formas ou ritmos musicais. Assim, cada qual, conforme o escopo de seu discurso, parece tender mais ao uso de alguns termos que de outros. Naqueles, cujo propósito é mais voltado à documentação jornalística, como José Hamilton Ribeiro ou Rosa Nepomuceno, percebe-se, por exemplo, o uso dos termos *gênero* ou *estilo* musical praticamente como sinônimos. Já nos que possuem formação musical, como Ivan Vilela, o termo *ritmo* é recorrente, seguramente por seu trabalho possuir foco essencialmente musical.

Na falta de categorização sobre os termos musicais, considero aqui como *gênero caipira* o modo de composição que se utiliza de elementos que passaram a pertencer, por convenção, ao universo rural. De modo semelhante ao gênero lírico, que possui variadas formas de expressão poética (como odes, elegias, rondós, baladas, sonetos, entre várias outras), também é possível, então, imaginar um paralelelo em relação ao que estou aqui considerando como gênero caipira. Esta grande área também engloba várias vertentes, ou seja, diferentes modos de utilização de ritmos, temáticas e estilos de composição. A essas vertentes, tais como toadas, cateretês ou rancheiras, tendo em vista aqui o enfoque deste estudo, cabe melhor serem caracterizadas como *formas poético-musicais* ou *formas cancionais* do gênero caipira.

Sem deixar de lado a parcela musical, igualmente importante, mas mirando o olhar sobretudo para a parte poética dos textos cancionais, procurei evidenciar a caracterização dessas determinadas formas caipiras. Por exemplo, quem lê um rondó, espera ver ali certos traços que definem esta forma como tal. De modo análogo, quem ouve um cururu também pode observar elementos composicionais no texto (estilo, temática, forma) que o fazem ser classificado com essa nomenclatura pelo compositor. Seriam as “características essenciais”, por assim dizer, que diferenciam as formas cancionais caipiras umas das outras. Claro que neste rol de indicações, o componente musical é vital e, muitas vezes, o primeiro a nos chegar aos ouvidos como elemento definidor. O ritmo da viola e o modo peculiar de entoação de determinada canção já pode “entregar” que se trata de uma moda de viola ou uma cana verde, por exemplo.

Procurei, de certo modo, trazer os textos caipiras ao ambiente dos estudos literários, numa tentativa de contemplá-los enquanto portadores de aspectos poético-musicais. A bem dizer, devido ao foco deste estudo, mais poéticos que musicais. Com base nas composições da antologia³⁵⁰ caipira inédita de Elpídio dos Santos, que integra o final deste trabalho, foram destacadas algumas das formas que buscam sintetizar a gama de influências da canção caipira dentro da música popular brasileira. Sem deter o olhar nas variações e junções de nomenclaturas muitas vezes criadas pelos compositores, como *toada regional* ou *valseado campeiro*, entre as formas mais tradicionais estão cana verde, cateretê, cururu, moda de viola e toada. Já entre as de influência africana, batuque e jongo/ jongada estão entre as mais evidentes. E, no que se refere às formas latinas que foram incorporados pela música caipira, guarânia e rancheira.

Assim, tendo em vista que todas essas formas cancionais serviram a Elpídio em sua criação de temática caipira, foram tomadas três letras para breve comentário neste capítulo. Para cada um dos grupos sobreditos foi escolhida uma composição com denominação dada pelo próprio autor, a saber: “Natureza do sertão” (cururu), “Garuê” (batuque) e “Oração” (guarânia).

4.1 Estilos tradicionais

Curiosamente a moda de viola, que é a forma cancional caipira por excelência, na obra de Elpídio só aparece na antologia uma única vez, entre todas suas composições que foram pesquisadas, ocorrendo o mesmo com a cana verde. As letras que foram denominadas como cateretê e cururu (ou moda cururu) aparecem com frequência pouco maior, porém predominam as que foram classificadas como toadas, provavelmente pelo fato destas serem mais genéricas e possuírem característica, segundo Oneyda Alvarenga, de “[...] designação de qualquer canto sem destinação imediata”³⁵¹. Assim, o tom melancólico e dolente das toadas parecia encontrar no público certa identificação, tanto que uma das canções mais conhecidas de Elpídio é uma toada, “A dor da saudade”, por sinal a preferida de Mazzaropi, conforme declarava em relação à obra do compositor³⁵².

³⁵⁰ Cf. nota 74 nas páginas 32-33.

³⁵¹ ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 319.

³⁵² GUIMARÃES e SILVA, 1991.

Há também um número considerável de letras das quais o compositor não deixou indicação sobre as formas cancionais em que foram concebidas³⁵³. Entre elas, todavia, podem ser observadas algumas que, pelas características empregadas no texto, permitem hipótese sobre a modalidade imaginada. É o caso de “Destino de andarilho” (Elpídio dos Santos/ Wilson Roncatti), que, por ser narrativa e com estrutura em forma de quadras justapostas formando as estrofes, permite imaginar que poderia ter sido idealizada em forma de moda de viola. Outro exemplo é “Madrasta” (Elpídio dos Santos/ Pinheirinho), a qual caberia a denominação de cururu, pelo fato da estrutura composicional ter sido inteiramente composta em carreira (Carreira do Dia), assunto que será comentado neste tópico. Assim, para o primeiro item deste capítulo foi escolhida a canção “Natureza do sertão” para alguns apontamentos, bem como explanações sobre o cururu enquanto forma cancional bastante singular da música caipira.

Natureza do sertão

Cururu de Elpídio dos Santos

- 1 Só por oví falá
- 2 Vancê sabe o que é sertão – ai ai ai
- 3 Mais nunca andô por lá
- 4 Eu garanto inté que não – ai ai ai
- 5 Escuite eu vô contá
- 6 Pra vancê como é
- 7 O sertanejo reza
- 8 Sua devoção com fé – ai ai

- 9 Tem um ranchinho erguido
- 10 No lombo do espigão – ai ai ai
- 11 De lá se enxerga a vida
- 12 E a beleza do grotão – ai ai ai
- 13 Tem um nambú piando
- 14 Pra muié que se perdeu
- 15 E a cachoera roncando
- 16 Com a voz que Deus lhe deu – ai ai

- 17 Sabiá não fecha o bico
- 18 No amarelo pé de ipê – ai ai ai
- 19 Arremedando eu fico
- 20 Isso eu juro pra vancê – ai ai ai
- 21 Sentado na portera
- 22 Junto ao córgo a soluçá
- 23 Espero que a rocera
- 24 Não demore ali passá – ai ai

³⁵³ Cf. consta nas páginas 263-284 da antologia que integra o final deste trabalho.

- 25 Um carro a rodá
- 26 Vai sumindo na picada – ai ai ai
- 27 Alguém que vai lenhá
- 28 No ataio da queimada – ai ai ai
- 29 O carro vai cantando
- 30 Sem sabê o que é que diz
- 31 Na frente vai andando
- 32 O carrero que é feliz – ai ai

- 33 Se chove é uma beleza
- 34 Coberto tudo em véu – ai ai ai
- 35 O mato e a natureza
- 36 Bebendo água do céu – ai ai ai
- 37 Uma viola tocando
- 38 Feita de pau de cuié
- 39 Rocero tá cantando
- 40 Só pros fio co a muié – ai ai

Na música caipira mais tradicional, seguramente o cururu tem seu lugar estabelecido entre as formas poético-musicais mais significativos para nossa cultura. Trata-se de uma dança que remonta aos primeiros séculos de nossa colonização, que, difundida pela catequese jesuítica (os padres a utilizavam na conversão indígena) foi difundida pelos bandeirantes na região da chamada Paulistânia. Quando praticado ainda apenas no meio rural, o cururu era um evento essencialmente religioso. Em entrevista, conta Candido que, segundo Juvenal Miano, um velho cantador em Piracicaba, o cururu era realizado, sobretudo, para pagar promessa. Exemplifica o autor:

Eu plantei a minha roça, por exemplo, eu prometo pra São João, se o meu milho granar bem, eu faço um cururu pra São João. O milho grana, eu tenho colheita, aí eu junto o pessoal do bairro e faço um cururu. Dizia o Juvenal Miano: o verdadeiro cururu é o cururu feito diante do altar, com as imagens, em que você fala de Deus, você fala dos santos. As adivinhas que você pergunta, em vez de ser ofensa pessoal, é coisa religiosa, por exemplo: quantos botões tem o casaco de Jesus? Resposta: três – fé, esperança e caridade. Tem coisas assim. Isso eles faziam nas casas, diante das imagens³⁵⁴.

Com o passar dos tempos, o cururu foi se transformando e perdendo seu caráter coletivo e religioso, se adaptando ao meio urbano. Já nas décadas de 50 e 60 era possível assistir a apresentações públicas de cururu ou mesmo ouvir em programas de rádio do interior paulista (por exemplo, em Piracicaba), desafios entre cururueiros, porém com execução modificada, privilegiando, sobretudo, o talento

³⁵⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito”, p. 22/30.

improvisador dos cantadores. Sobre este fenômeno, Candido considera ter havido um “[...] processo de individualização, secularização e urbanização do cururu”³⁵⁵. Desse modo, ainda segundo sua explanação, ao sair da comunidade rural, sendo solicitado na cidade, o cururu foi se individualizando, perdendo o caráter coletivo; além disso, foi se secularizando, deixando os valores religiosos em função dos cívicos, patrióticos; e, por fim, foi se urbanizando, ao perder sua destinação dentro da comunidade rural, passando a servir de espetáculo para a cidade.

No que concerne ao canto, durante a performance do cururu rústico, os cantadores estavam condicionados a criar seus versos com base nas carreras propostas nos dados momentos. Complementa Candido: “Começava necessariamente pela ‘Carrera de São João’ e acabava necessariamente pela ‘Carrera do Dia’”³⁵⁶. E nesse meio havia várias outras, sendo o propósito das carreras informar aos participantes quais as terminações de rimas deveriam ser utilizadas nos versos criados. Por exemplo, uma cantoria executada na Carrera do Divino deveria ser concebida em versos alternados terminados em palavras como “[...] menino, divino, ‘pedino’ (pedindo), ‘cumprino’ (cumprindo) e tudo que rimar em ‘ino’ [...]”³⁵⁷.

Foi no contexto já urbano do cururu que compositores de música caipira se utilizaram dele como forma cancional. No caso de Elpídio dos Santos e seu cururu intitulado “Natureza do sertão”, percebemos que não há data, porém, tendo em vista o conjunto de suas produções de temática caipira, é muito provável que seja de sua lavra da década de 1950 ou 60. Vemos que a estrutura composicional já não segue os ditames tradicionais com relação às carreras, pois nas estrofes há rimas variadas. De um período mais ou menos próximo é a canção que, possivelmente seja o cururu mais conhecido da história da música caipira. Vejamos um trecho:

O menino da porteira³⁵⁸ (Teddy Vieira/ Luizinho) - 1955

Toda vez que eu viajava
Pela estrada de Ouro Fino
De longe eu avistava
A figurade um menino

³⁵⁵ Ibid., p. 11/30.

³⁵⁶ Ibid., p. 12/30.

³⁵⁷ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977, p. 67.

³⁵⁸ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Luizinho e Limeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a3a6pMZcqRQ>.

Que corria, abria a porteira
 Depois vinha me pedindo
 Toque o berrante, seu moço
 Que é pra mim ficar ouvindo

[...]

Esta primeira estrofe da canção segue a Carrera do Divino, no entanto a rima com terminação em “ino” não tem continuidade nas estrofes seguintes, tendo sido concebidas cada qual com rimas distintas. Ao que tudo indica, esse tipo de ocorrência é um reflexo daquele momento, em que o cururu já havia se urbanizado e também, como citou Candido, se individualizado e secularizado. E, principalmente, quando já estruturado em forma de canção, adaptada e gravada para fins comerciais, o cururu já havia deixado o campo do improviso oral e partido para um, digamos, acabamento literário. Como a temática já era completamente outra em relação ao cururu tradicional executado na roça, então no âmbito da música caipira o indicador de uma composição em estilo cururu, por assim dizer, era a levada rítmica empregada pelo violeiro.

O cururu de Elpídio, aqui observado, possui uma estrutura composicional de cinco oitavas, com versos oscilando entre hexassílabos e redondilhas maiores. Detendo o olhar sobre as estrofes de oito versos, percebemos que as rimas foram concebidas imaginando-se duas quadras, uma sobreposta à outra. Considerando um desdobramento, é possível perceber que os grupos de rimas não se misturam, sendo específicos para uma e outra quadra. Notemos:

- 17 Sabiá não fecha o **bico**
- 18 No amarelo pé de ipê – ai ai ai
- 19 Arremedando eu **fico**
- 20 Isso eu juro pra vancê – ai ai ai

- 21 Sentado na **portera**
- 22 Junto ao córgo a soluça**á**
- 23 Espero que a ro**cera**
- 24 Não demore ali passá – ai ai

Sobre essa estrutura de estrofe, Amaral aponta, referindo-se à composição de modas em sentido amplo como cantigas populares acompanhadas pela viola, que “a disposição estrófica baseia-se na quadra, que os cantadores denominam verso.

Quando a estrofe é uma oitava, equivalendo pois a duas quadras a moda é dobrada (ou, como dizem os caipiras desta zona, drobada)”³⁵⁹.

Outro aspecto a ser observado na letra em questão é que nessas quadras (imaginando-se a cisão das oitavas), Elpídio rima além do 2º com o 4º verso, também o 1º com o terceiro, o que denota, como apontou Cascudo³⁶⁰, certa sofisticação na composição, já que o mais comum na tradição popular é a rima apenas do 2º com o 4º verso.

Ouvindo um cururu de 1930, num dos fonogramas da Série Cornélio Pires, aliás, composição dele próprio, é possível perceber que, pelo fato de ainda naquele momento haver forte ligação com o meio rural (Pires foi pioneiro no registro fonográfico de música caipira no Brasil, levando violeiros e cantadores do interior paulista para gravarem na capital), o modo de composição do cururu ainda preservava certos elementos tradicionais rurais, como a presença da carrera em toda a estrutura da canção. Na introdução desta faixa, como preâmbulo da canção, diz Pires: “Toada de cururu: dança de origem indígena conservada pelos caipiras paulistas”³⁶¹. Vejamos um trecho da composição:

Toada de Cururu³⁶² (Cornélio Pires) - 1930

[...]

Ai, eu não tenho pai nem mãe
 Ai, nem parente nem irmão
 Ai, eu não tenho pai nem mãe
 Juro por Deus
 Nem parente nem irmão

Ai, sou filho de uma saudade
 Ai, nascida de um coração
 Ai, sou filho de uma saudade
 Juro por Deus
 Nascida de um coração

[...]

³⁵⁹ AMARAL, 1976, p. 77.

³⁶⁰ Cf. citação referente à nota 175 na página 90.

³⁶¹ MARIANO e Caçula. Toada de cururu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wEuR0iXOFTE>.

³⁶² Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Mariano e Caçula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wEuR0iXOFTE>.

Trata-se, no caso desta canção, da Carrera de São João, em que as rimas terminadas em “ão” se apresentam em versos alternados em toda a estrutura composicional. Uma outra canção de grande sucesso, desde seu lançamento em 1950, que foi composta em estilo cururu, é “Canoeiro”, da qual segue abaixo a estrofe inicial.

Canoeiro³⁶³ (Zé Carreiro) – 1950

Domingo de tardezinha
Eu estava mesmo à toa
Convidei meu companheiro
Pra ir pescar na lagoa
Levemo a rede de lanço
Ai, ai fomo pescar de canoa

[...]

A referida canção preserva o aspecto da carrera a ser seguida, nos moldes dos versos antigos de cururu, sendo neste caso a terminação das rimas em “oa” presente em todas as suas estrofes. Possivelmente seria uma fase de transição, em que dali há alguns anos não haveria mais, entre compositores do meio caipira, o costume de pautar toda a estrutura da canção por determinada carrera.

Elpídio parece fazer parte dessa geração, na qual o cururu já estava em um estágio totalmente urbanizado e estilizado, em se tratando do cenário comercial da música caipira. Todavia, entre cururueiros de origem rural, que viviam já nas cidades e reuniam-se para apresentações públicas ou em rádios, de modo não profissional, manifestava-se como característica específica o puro desafio de improvisação oral entre os participantes. Já o cururu tradicional era, em sua origem, religioso, sendo que os chamados “canturiões” utilizavam em dados momentos, segundo Lima, “[...] certos trechos da Bíblia, ou da ‘História Sagrada’ para demonstrar sua superioridade em relação aos adversários, que, às vezes, devem continuar a narração versificada do ponto em que aqueles pararam”³⁶⁴. Prossegue o autor, afirmando que essa prática, denominada “‘cantar na Escritura’ ou ‘no Livro’”, àquela época já estava sendo abandonada. E, no que tange a gravações de canções caipiras com

³⁶³ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Zé Carreiro e Carreirinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FyS4RUJ7_9I.

³⁶⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1954, p. 19.

denominação de cururu, aparenta, ao que tudo indica, ser livre a temática, sendo que a preocupação maior seria a de enquadrá-la no ritmo musical característico. Mas também é possível notar, mesmo nos cururus estilizados das canções, resquícios de religiosidade em diversas criações. Há quase sempre uma tônica evidenciando que estamos, a todo momento, sujeitos aos desígnios do Criador, o que é uma característica, por sinal, típica da idiosincrasia caipira. Aliás, para se ter uma ideia mais nítida desse modo composicional, é salutar ouvirmos uma composição em forma de cururu do próprio Elpídio em parceria com Anacleto Rosas Junior, “A muié do canoeiro”, gravada em 1954 pela dupla Sulino e Marrueiro, da qual segue trecho.

A muié do canoeiro³⁶⁵ (Elpídio dos Santos/ Anacleto Rosas Junior) – 1954

A muié do canoero
Com seu fier companhero
Toda tarde ia sentá
Lá em cima da pedrera
Onde ouvia a cachoera
Que parecia cantá
E dali se despedia
Rio abaixo ele descia
Na canoa pra pescá
Ela rezava em segredo
Porque tinha tanto medo
Dele um dia não vortá

[...]

É curioso observar que após a gravação de “Canoeiro” (Zé Carreiro) pela dupla Tonico e Tinoco, em 1950, e ainda no mesmo ano por Zé Carreiro e Carreirinho, houve uma profusão de composições de cururu utilizando-se dessa mesma temática, tais como “O canoeiro não morreu” (Teddy Vieira/ Ado Benatti), gravada por Vieira e Vieirinha em 1953, “A volta do canoeiro” (Anacleto Rosas Junior), gravada por Souza e Monteiro também em 1953, e “Rei do canoeiro” (Vieira e Zé Carreiro), gravada em 1958 por Zé Carreiro e Pardinho, dentre várias outras³⁶⁶. Por esse período, Elpídio também navegou por essas águas com “A muié do canoero”, como já citado.

³⁶⁵ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Sulino e Marrueiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5tqfE2Kkvl>.

³⁶⁶ IMMuB, *Informações diversas*.

Em “Natureza do sertão”, cururu inédito de Elpídio, o discurso procura fazer uma síntese dos variados aspectos da vida rústica campesina, os quais, em geral, são valorizados pelo homem rural em grande parte das produções musicais no universo caipira. Na letra, o narrador caipira descreve a um interlocutor citadino, que permanece oculto (apenas ouve), cenas bucólicas que fazem parte de seu cotidiano e que lhe dão grande prazer em sua existência, em clara referência à dicotomia campo-cidade, assunto presente desde longa data em nossa cultura. Assim, religiosidade, simplicidade no viver, contemplação da natureza, a ansiedade pela chegada do bem-querer, a observação de personagens felizes e integradas ao seu meio, tudo isso está presente nesta letra, corroborando com a ideia do imaginário caipira de que a vida no sertão se sobrepõe em satisfação à realidade citadina.

4.2 Estilos de influência africana

Foram inseridas na antologia caipira de Elpídio dos Santos algumas letras que, apesar de possuírem estilos musicais mais ligados à vida urbana (de períodos anteriores ao samba), apresentam elementos caipiras tanto na temática quanto no emprego de diversos termos em forma dialetal. Assim, por exemplo, o lundu “Raimundo Madrugada” e o maxixe “Pra valê” colocam-se em sua obra como “formas acaipiradas”, por assim dizer, e utilizadas principalmente como um recurso rítmico a mais a integrar os numerosos matizes caipiras.

Sobre formas poético-musicais oriundas diretamente das vivências dos negros escravos, Elpídio também se utilizou delas, compondo canções nos moldes de batuque e jongo (ou jongada, como escreveu num de seus registros)³⁶⁷. Estas formas, por serem essencialmente rurais, também foram incorporados à cultura caipira, incluindo seu cancioneiro. É visível a valorização por parte do compositor com relação à música de origem afro-brasileira, que, além das obras inéditas com base em temas da cultura negra, também compôs batuques que serviram de trilha musical em dois filmes de Mazzaropi: “Último lamento” (Casinha pequenina) e “Delírio negro” (O jeca e a freira). Neste tópico foi eleito o batuque inédito “Garuê” para alguns comentários, situando-o em relação à referida forma cancional.

³⁶⁷ Araújo também utiliza o termo *jongada* ao descrever a performance do Jongo de Taubaté (ARAÚJO, 1977, p. 78).

Garúê

Batuque de Elpídio dos Santos

- 1 Garuê garuá
- 2 Quem vem defendê
- 3 É preciso chamá
- 4 Pra chegaruê garuá
- 5 E vem lá da nuve
- 6 Vamos saravá

- 7 Aqui nesta mesa
- 8 Co Pai do Terrero
- 9 A sua defesa
- 10 É um santo guerrero
- 11 Lá de cima ele vê
- 12 E desce da nuve
- 13 A cavalo co a espada
- 14 A dizê:
- 15 Tenha fé meu fio
- 16 Que isso não pode sê
- 17 Aqui nesta mesa
- 18 Co Pai do Terrero
- 19 A sua defesa
- 20 É um santo guerrero
- 21 Tenha fé meu fio
- 22 Que isso não pode sê

07.mar.1956

Entre as nossas danças, o batuque parece ser uma das mais antigas. Assim considera Alvarenga, ao afirmar que sobre ele já havia “[...] informações no Brasil e em Portugal a partir do séc. XVIII”³⁶⁸, sendo proveniente, como em geral é considerado, de Angola ou do Congo. A respeito da performance do batuque, conta Araújo:

Uma coluna ou fileira de homens, junto aos instrumentos musicais que ficam pousados no solo, e defrontando-a fica a de mulheres. Estão separadas uma da outra cerca de 10 a 15 metros, espaço onde dançam, dando umbigadas. Um batuqueiro não dança sempre com a mesma batuqueira. Após três umbigadas, procura batucar com outra³⁶⁹.

O autor também relata que no final do batuque, ao amanhecer, “[...] a ‘dança saideira’ é o ‘leva-e-traz’. O cavalheiro faz vênia, não dá ‘batidas’ ou umbigadas, vai levar a dama no seu lugar inicial³⁷⁰”. A respeito do canto, ainda há certas

³⁶⁸ ALVARENGA, 1982, p. 148.

³⁶⁹ ARAÚJO, 1977, p. 80

³⁷⁰ Ibid., p. 80.

peculiaridades, como a presença dos chamados *modista* e *carreirista*, podendo o batuqueiro, dadas a suas habilidades, ser ao mesmo tempo *modista-carreirista*. “O ‘*modista*’ é o *cantador de décimas*’. Estas são as modas sobre um ‘fato acontecido’. Quando um modista canta uma ‘décima’, todos ficam parados ouvindo-o³⁷¹”. Araújo continua a explicação, dizendo que o cantador de carreira “[...] *porfia com outro*. Canta uma quadra em determinada ‘carreira’, ou ‘linha’, e o adversário responde [...]”³⁷². O autor completa, então, a descrição:

O “modista”, após a moda, coloca o “ponto” motivo de canto e dança. Canta uma quadra, quando todos estão seguros, tanto nas letras como na melodia, o “carreirista” ou “modista”, pois qualquer um deles pode colocar o “ponto”, cantará dois versos e os demais batuqueiros cantarão os dois restantes da quadra fixada após a consulta coletiva. O solista canta [...] Os demais, em coro, completam [...]”³⁷³.

Sobre o advento da presença das culturas africanas, que influenciaram profundamente a idiossincrasia do povo brasileiro, Lima considera que aquelas que impactaram de modo mais intenso no jeito de ser e de viver das comunidades rurais e urbanas, foram “[...] as Sudanesas, com o predomínio do Yorubá, e os Bantus, por intermédio dos Negros de Angola, Congo e Moçambique³⁷⁴”. Os negros do grupo Bantu, conforme ainda informa o autor, foram trazidos principalmente desses países e distribuídos em vários pontos, entre eles, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Lima também lembra que devemos aos Bantu a presença, em nossa cultura, de variados instrumentos musicais, tais como “[...] tambu, candongueiro, quinjengue, engome ou angoma, zambê, - membranofones de percussão; cuíca ou puíta, - membranofone de fricção; berimbau ou urucungo (arco musical), - cordofone; marimba, - idiofone; etc³⁷⁵”. Muitas manifestações populares que hoje integram nosso folclore se fixaram entre nós por intermédio desse grupo africano, a saber:

[...] danças, batuque, samba, jongo, lundu, cantos de trabalho na mineração: vissungos; folguedos populares: congada, moçambique, quilombo, ticumbi, maracatu, maculelê; e até mesmo os cordões, ranchos e clubes carnavalescos³⁷⁶.

³⁷¹ Ibid., p. 81.

³⁷² Ibid., p. 81.

³⁷³ Ibid., p. 81.

³⁷⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 5ª ed. São Paulo: Ricordi, 1972, p. 132.

³⁷⁵ Ibid., p. 135.

³⁷⁶ Ibid., p. 136.

No plano da música caipira, numa rápida passagem de olhos pelo conjunto de canções que mais se sobressaíram junto ao público durante o século XX, nota-se a presença do batuque, enquanto forma poético-musical caipira, presente em número bem menor que modas de viola, toadas ou rancheiras, por exemplo. Isso porque as transformações pelas quais foi passando a música caipira a partir do advento dos registros em disco, segundo Caldas, tornaram-na

[...] mais melódica e menos rítmica, alterando seus componentes formais, substituindo alguns instrumentos musicais de percussão por outros de maior sonoridade. Saíram a caixa, o surdo, o tarol, o adufe, e entraram a sanfona, o prato de metal, a bateria, o violão [...] ³⁷⁷.

No entanto, canções em forma de batuque continuaram sendo produzidas no cenário musical caipira, aparecendo também representadas ao lado de outras formas que possuem ritmos análogos, como balanço ou batidão. Aos que apenas apreciam a execução musical ao som da viola, muitas vezes é missão complicada mirar o estilo composicional de determinada obra e ter uma definição precisa da forma cancional que melhor lhe cabe, já que muitas vezes o que diferencia uma forma de outra são pequenas particularidades sonoras que os compositores foram incorporando ao longo dos tempos. Reconhecer esses pormenores, via de regra, é tarefa melhor desempenhada por violeiros mais experientes, que possuem maior traquejo para diferenciar os ritmos e as batidas.

Na canção “Roxinha”, identificada como batuque, não percebemos na letra menção a práticas de influência africana, porém há no ritmo uma percussão bem marcante que, juntamente à batida da viola, permitem que ela seja classificada dessa forma. Vejamos trecho da letra:

Roxinha³⁷⁸ (Lourival dos Santos/ Pimentel) – 1964

Ai, Roxinha
Quem mandou você pra cá?
Ai, Roxinha
Quem mandou você pra cá?
Sabendo que eu sou casado
Mesmo assim quer me amar
Tá doido, Roxinha

³⁷⁷ CALDAS, 1987, p. 29.

³⁷⁸ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Tião Carreiro e Pardinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m1er4AORCvY>.

Tu é capaz de me matar
 Tu é capaz de me matar

[...]

Assim, tudo leva a crer que o fator determinante do batuque se encontra em seu ritmo, apresentado tanto pelos instrumentos percussivos afro-brasileiros como pela marcação da viola, visto que quanto à estrutura poética não há muito comentário a respeito. Ao que parece, o lamento do batuque das senzalas cedeu lugar a um tom mais ameno e, por vezes, lúdico em muitas canções gravadas com essa denominação musical. Contudo, há também batuques que foram concebidos conservando uma temática mais ancestral. É possível observar que, por se tratar de um ritmo cadenciado, isso permite maior flexibilidade também na estrutura dos versos, ocasionando, assim, maior variação quanto à métrica empregada. Por exemplo, a letra de “Garuê”, de Elpídio dos Santos, demonstra essa particularidade, já que sua estrutura composicional possui duas estrofes, sendo a primeira uma sextilha e a segunda uma estrofe bárbara, formada por 16 versos. E neste grupo maior há estruturas estróficas menores dentro do arranjo maior. Vejamos:

- 7 Aqui nesta mesa
- 8 Co Pai do Terrero
- 9 A sua defesa
- 10 É um santo guerrero

- 11 Lá de cima ele vê
- 12 E desce da nuve
- 13 A cavalo co a espada
- 14 A dizê:

- 15 Tenha fé meu fio
- 16 Que isso não pode sê

- 17 Aqui nesta mesa
- 18 Co Pai do Terrero
- 19 A sua defesa
- 20 É um santo guerrero

- 21 Tenha fé meu fio
- 22 Que isso não pode sê

Supondo um desmembramento dos versos, fica perceptível a repetição da quadra (1ª e 4ª estrofe) e do dístico (3ª e 5ª estrofe). Por conseguinte, essa outra

maneira de olhar a estrutura, concebendo-a com essa subdivisão, poderia permitir a participação dos membros figurantes na entoação de determinados versos em forma de coro. Amaral, citando Cornélio Pires (*Musa caipira*), expõe uma das definições de batuque, de maneira diferenciada de como fez Araújo quanto à performance da dança:

“Dança de pretos. Formam uma roda de sessenta e mais pessoas, que cantam em coro os últimos versos do ‘cantador’, e ao som dos ‘tambus’ requebram e saltam homens e mulheres, dando violentas umbigadas uns contra os outros”³⁷⁹.

Continuando a observar a letra de “Garuê”, a temática adotada faz referência ao universo dos negros nos terreiros, sendo então possível entrever que a performance musical envolve, além do canto, também a dança. Assim, os versos que se repetem ao longo da letra poderiam ser cantados em coro pelos participantes do bailado, visto ser comum no batuque mais tradicional essa atuação em conjunto. Ainda hoje podemos observar em grupos folclóricos que procuram manter essa tradição, referência a antigas coreografias. Um bom exemplo pode ser observado na performance do grupo Batuque de Umbigada, de Piracicaba, durante uma apresentação no programa *Viola, minha viola*³⁸⁰, da TV Cultura, interpretando “Rio de lágrimas” (Lourival dos Santos/ Tião Carreiro/ Piraci), conhecida também como “Rio de Piracicaba”, um dos maiores sucessos, senão o maior, da dupla Tião Carreiro e Pardinho, gravado pela primeira vez em 1970.

Já na canção “Afincado”, gravada em 1971 por Serrinha e Caboclinho, também identificada como batuque, é adotado o tema amoroso, bem como em “Roxinha”, porém com utilização de quadras regulares (tetrassílabos) em toda estrutura composicional. Vejamos trecho:

Afincado³⁸¹ (Serrinha) – 1971

De madrugada
Sereno cai
Festa que eu vou
Meu bem não vai

³⁷⁹ AMARAL, 1982, p. 97.

³⁸⁰ UMBIGADA, Batuque de. Rio de lágrimas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_vnjh9LHjOc.

³⁸¹ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Serrinha e Caboclinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ln_b2_NZtP4.

[...]

Por minha causa
Eu nem sabia
Brigou a Rosa
Chorou Maria

[...]

Esta obra utilizou do batuque os ritmos percussivos, mas não temática referente a elementos afro-brasileiros. Assim, trata-se de uma apropriação da forma musical e seu aproveitamento em composições poéticas de temáticas variadas. De modo diverso ocorre em algumas canções, tal como no batuque de Elpídio, em que a forma poético-musical procura manter relações com o batuque tradicional praticado pelos negros de outrora. Informa Lima, novamente citando Cornélio Pires (*Sambas e cateretês*), que

Os batuqueiros, no terreiro, cantam suas valentias e proezas, correndo a roda, dando a toada da música, ao som compassado do Tambu e dos Quinjengues, tangidos por mãos calosas ou engrovinhadas de negros ou guapos rapagões³⁸².

Pena Branca e Xavantinho, já no LP de estréia, *Velha morada*, de 1980, incluíram duas canções classificadas como batuque: “Frango assado” e “Que terreiro é esse”. No caso da dupla mineira, no entanto, talvez pelo fato de eles próprios serem negros e, por conta disso, terem tido contato com a cultura afro desde a infância, tenham optado por canções com temáticas que remetem às suas reminiscências. Em destaque trecho de “Frango assado”, que, em tom humorístico, trata de aspectos de um ritual de macumba, do modo como está impregnado no imaginário popular brasileiro. Observemos:

Frango assado³⁸³ (Xavantinho/ Herotides de Souza) – 1980

Fizeram na minha porta
Um despacho caprichoso
Com charuto e vela preta
E um frango delicioso
Demanda mandei de volta
Do charuto eu fiz fumaça
O frango eu passei no peito

³⁸² LIMA, 1954, p. 59.

³⁸³ PENA Branca e Xavantinho. Frango assado. In: *Velha morada*. Rio de Janeiro: WEA, 1980. 1 LP.

Demonstrando a minha raça
 O resto da bagulheira
 Eu mastiguei com cachaça

[...]

O contexto dessa canção, ainda que não seja o mesmo de “Garûê”, de Elpídio, guarda semelhanças com este, pelo fato dos sujeitos do enredo cancional pertencerem ao mesmo universo e tratarem de assuntos que, em essência, provém de uma cultura de herança africana. O compositor luizense, apesar de não ter ligações diretas com o referido meio, como já dissemos anteriormente, era um observador esmerado, que procurava manter bons relacionamentos com pessoas de diferentes origens e classes sociais. Possivelmente, em algum momento da vida, deva ter tido contato com pessoas ligadas às religiões afro-brasileiras, até mesmo para se municiar de informações e, posteriormente, poder descrever com maior propriedade aspectos típicos desses rituais. Em “Garûê”, o personagem narrador é um líder religioso que serve de intermediário para que uma entidade se manifeste e aconselhe um necessitado.

Observando o arquivo de Elpídio, é possível intuir, com base em alguns apontamentos, que o compositor tenha sido um entusiasta da cultura afro-brasileira, apesar de católico devotado. Além dessa canção aqui evidenciada, também há algumas composições classificadas como jongo/ jongada, na qual em uma delas, “Visaria”, ele fez a seguinte anotação: “Jongo – Letra de Elpídio dos Santos e música colhida por Elpídio dos Santos³⁸⁴”. Em geral se colhem obras da tradição popular em pesquisas de campo; daí a ideia de possível simpatia por parte do compositor em relação a esse universo. E detendo o olhar sobre as referidas letras, a hipótese é ainda mais reforçada, posto que há inúmeras referências a elementos que compõem os domínios do jongo. Ainda que tenha sido um conhecimento adquirido de maneira genérica, fica evidente que houve uma observação atenta para o autor utilizar as informações de modo coerente nas composições.

³⁸⁴ Cf. letra da canção na página 229 da antologia que integra o final deste trabalho.

4.3 Estilos latino-americanos incorporados pela música caipira

Elpídio dos Santos, como a maioria dos compositores do seu tempo que fizeram uso das temáticas caipiras, também se rendeu à música estrangeira que veio adentrando nossas terras e fixando raízes no cantar caipira. Em seu cancioneiro aparece com certo destaque a rancheira, de origem mexicana, que acabou por adaptar-se ao gosto caipira a ponto de se transformar numa das formas cancionais mais populares dentro do gênero. Também a polca paraguaia está presente em seu cancioneiro. Entretanto, estão no rasqueado e na guarânia os estilos de influência paraguaia mais praticados por Elpídio.

Lembre-se que sua composição de maior sucesso e que teve maior número de registros fonográficos até hoje é “Você vai gostar” (Elpídio dos Santos), originalmente identificada como rancheira em seu manuscrito, mas que, após gravações de diversos intérpretes, ganhou “ares” de guarânia na execução. Grande parte do interesse de Elpídio, enquanto compositor de canções caipiras, estava voltado aos estilos de influência latina, fato que pode ser atestado observando-se tanto seus inéditos, presentes na antologia, quanto seus registros fonográficos. Neste tópico serão abordados aspectos da canção “Oração”, e ainda algumas particularidades da guarânia no cenário musical caipira.

Oração

Guaránia de Elpídio dos Santos e Daniel R. Salinas

- 1 Uma oração
- 2 Feita com fervor
- 3 Sempre traz consolação
- 4 Para o amor
- 5 Quando a noite vem
- 6 Sempre na solidão
- 7 Eu espero alguém
- 8 Vir pro meu coração

- 9 Meu amor, a sorrir
- 10 Prometeu, há de vir

- 11 A recordação
- 12 Pra quem longe vai
- 13 É confirmação do amor
- 14 Que não sai
- 15 De alguém jamais
- 16 Poderá esquecer

- 17 Lágrimas iguais
 18 Pela face a correr
- 19 Do além, vem depois
 20 Todo bem à nós dois

02.jun.1955

A guarânia, originariamente paraguaia, foi supostamente criada por José Asunción Flores em 1925, e, segundo Tinhorão, mesmo no próprio país de origem levou certo tempo para se popularizar, pois seu surgimento se deu “[...] sob a forma de música revestida de certo aparato instrumental – primeiro para execução por banda militar, depois por orquestra convencional, de formação basicamente europeia [...]”³⁸⁵. Assim, essa característica, de início, afastava-a dos músicos do povo.

No entanto, diante da beleza das melodias de José Asunción Flores, aliada à beleza dos versos líricos e nostálgicos dos poetas que passaram a dar sua contribuição, a guarânia, conforme relata Tinhorão, veio

[...] depois de certo tempo despertando o interesse dos músicos ligados a gêneros mais populares, como a polca paraguaia. E, assim, ao despontar na década de 30, a guarânia pôde, afinal, descer aos violões e harpas índias do povo paraguaio, e se democratizar, transformando-se a partir de então em gênero de música realmente nacional³⁸⁶.

A guarânia, adaptada e incorporada ao nosso gênero caipira, graças às primeiras composições de Raul Torres na década de 40, foi definitivamente estabelecida em nosso meio musical a partir da antológica gravação de “Índia”, pela dupla Cascatinha e Inhana, em 1952, composição de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, com versão de José Fortuna. Conta Nepomuceno: “Com o acompanhamento de Caçulinha e seu conjunto, em grande performance do músico no acordeom, ‘Índia’ foi primeiro lugar nas paradas de sucesso durante três anos³⁸⁷”. Destaca ainda a autora os atributos vocais do casal, que cantava em terça, tal como as duplas caipiras, mas possuía timbres peculiares, com “[...] o trânsito fácil de Inhana pelas notas agudas e a sofisticação da segunda voz de Cascatinha [...]”³⁸⁸.

³⁸⁵ TINHORÃO, 1991, p. 272.

³⁸⁶ Ibid., p. 272.

³⁸⁷ NEPOMUCENO, 2001, p. 317.

³⁸⁸ Ibid., p. 317.

Gravaram, entre outras guarânias de sucesso, “Colcha de retalhos”, da qual segue trecho:

Colcha de retalhos³⁸⁹ (Raul Torres) – 1959

Aquela colcha de retalho
 Que tu fizeste
 Juntando pedaço em pedaço
 Foi costurada
 Serviu para o nosso abrigo
 Em nossa pobreza
 Aquela colcha de retalho
 Está bem guardada

[...]

Entoadas em ritmo lento e cadenciado, em geral a temática é amorosa e, via de regra, o sujeito da canção faz seu relato em tom de lamento por se encontrar distante da pessoa amada. Em “Oração”, de Elpídio dos Santos, é demonstrado um estado de solidão, de uma pessoa que espera o retorno de alguém que se foi. Essa atmosfera é percebida nos versos 5 a 8, que também podem se configurar em uma quadra isolada com sentido próprio. Vejamos:

5 Quando a noite vem
 6 Sempre na solidão
 7 Eu espero alguém
 8 Vir pro meu coração

A estrutura da canção de Elpídio possui duas oitavas e dois dísticos, alternados entre si, com versos que variam de 3 a 7 sílabas poéticas. Ao que parece, a canção foi imaginada em duas partes, sendo a primeira, do verso 1 ao 10, e a segunda, do 11 ao 20, pois, se observarmos, a métrica dos dois grupos é coincidente, podendo, uma mesma melodia ser utilizada na primeira parte e repetida na segunda. Outro ponto a ser destacado é que as oitavas, se imaginada uma cisão, são compostas de duas quadras sobrepostas, com cada uma delas independentes entre si. Como já dito, trata-se de forma poética típica das cantigas de tradição oral, utilizada aqui pelo compositor mesmo em uma arte musical de origem estrangeira,

³⁸⁹ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Cascatinha e Inhana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzf4-uvfmnM>.

que é a guarânia. Mais um exemplo de que a hibridação cultural está presente já há tempos em nossa sociedade, atuando cada vez mais intensamente.

Com referência a esta modalidade cancional, não são observadas formas específicas de estruturação poética, visto que podemos perceber grande variação sobre a acomodação dos versos e das estrofes, bem como de utilização das rimas. Observemos como exemplo a estruturação de “Amargurado”, canção vista por muitos como referência do estilo que se consolidou como guarânia brasileira.

Amargurado³⁹⁰ (Dino Franco/ Tião Carreiro) - 1972

O que é feito
Daqueles beijos
Que eu te dei
Daquele amor
Cheio de ilusão
Que foi a razão
Do nosso querer
Pra onde foram
Tantas promessas
Que me fizeste
Não se importando
Que o nosso amor
Viesse a morrer

[...]

Quanto ao enredo, trata-se de um discurso sentimental, dolente, porém mantendo certo nível de dignidade, sem extrapolar para o chamado “piegas”. O sujeito poético se mostra como um altruísta que, apesar do sofrimento, está disposto a ajudar a amada que o abandonou, caso ela venha a precisar. Discursos amorosos em tom mais descomedido passaram a ser comuns principalmente no chamado “sertanejo romântico” que viria a surgir anos depois, passando a existir uma linha muito tênue em relação ao chamado “brega”. Sousa lembra um aspecto significativo que acabou por interferir nos rumos que a música caipira iria tomar, em especial a partir da década de 70. Observando a primeira formação do Trio Parada Dura, de 1973 a 1975, o autor observa que eles “foram um dos primeiros ‘sertanejos’ a serem confundidos com os ‘bregas’”³⁹¹, em especial por terem adotado a estética da

³⁹⁰ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Tião Carreiro e Pardinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPMb2Qir4nA>.

³⁹¹ SOUSA, 2005, p. 173.

rancheira mexicana, os vibratos e, principalmente, as canções de temática ostensivamente românticas.

Diante disso, podemos pensar em um aspecto que parece ter servido para aproximar os universos “sertanejo” e “brega”: certa preferência de ambas por temáticas românticas ligadas à vida noturna, ao universo das “damas da noite”. Por exemplo, já em “Boneca cobiçada” (Biá/ Bolinha) ou “Boate azul” (Benedito Sevierio/ Aparecido Tomás de Oliveira), que foram gravadas inicialmente por duplas filiadas, de algum modo, ao grande gênero da música caipira (já chamada de sertaneja por muitos naquele momento), é possível entrever a referida característica, bem como em canções da chamada corrente “brega”, como “Vou tirar você deste lugar” (Odair José) ou “Secretária da beira do cais” (Xavier/ Nenzinho). Sobre este tipo de canção, Sousa ainda aponta que: “Consagrado pelas camadas populares, acabou se misturando às suas preferências, juntamente com a música caipira ou ‘sertaneja’, esta cada vez menos passível de uma denominação genérica”³⁹².

Juntamente com a rancheira e um tipo de bolero estilizado, a guarânia também foi utilizada em larga escala como base para canções de cunho eminentemente românticos, como foi o caso de “Fio de cabelo”, que obteve grande sucesso na época e contribuiu para a projeção da dupla Chitãozinho e Xororó em nível nacional. Vejamos um trecho da letra:

Fio de cabelo³⁹³ (Darci Rossi/ Marciano) - 1982

Quando a gente ama
Qualquer coisa serve
Para lembrar
Um vestido velho
Da mulher amada
Tem muito valor
Aquele restinho
Do perfume dela
Que ficou no frasco
Sobre a penteadeira
Mostrando que o quarto
Já foi o cenário
De um grande amor

[...]

³⁹² Ibid., p. 176.

³⁹³ Transcrição efetuada a partir de audição da referida canção, por meio de fonograma compartilhado na plataforma *YouTube*, com execução de Chitãozinho e Xororó. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Yf7L_mW8D0.

A fórmula para o sucesso deu tão certo que, a partir daí a tendência romântica passou a ditar as regras às duplas que almejavam atingir o grande público. Assim, a temática caipira foi cada vez mais cedendo lugar ao que foi se consolidando como “sertanejo romântico” que, em verdade, tinha como característica realmente “sertaneja” o canto duetado em trechos da canção. Ademais, era simplesmente música romântica com apelo comercial. Nesse formato, já bastante modernizado, a utilização de instrumentos eletrônicos virou prática comum. Guitarras, teclados e baterias haviam se incorporado definitivamente a este cenário. No que se refere às guarânias, nos anos 80 e 90 ainda se observaram canções de sucesso entoadas sob esse ritmo, embora com arranjos bastante destoantes das referências anteriores. Nessas novas guarânias virou quase que regra a presença do sujeito em eterno lamento exagerado pela amada que o abandonou, numa “dor-de-cotovelo” sem fim. Como exemplo podemos nos recordar de “Ainda ontem chorei de saudade”³⁹⁴ (Moacyr Franco) e “Nuvem de lágrimas”³⁹⁵ (Paulo Debétio/ Paulinho Resende), que se utilizaram da batida da guarânia para imprimir a levada da canção.

Na lavra de canções caipiras de Elpidio dos Santos também há algumas obras denominadas como guarânias; em sua maioria, estão identificadas com datas de composição da década de 50, período que parece ter sido o mais frutífero à sua difusão, possivelmente devido ao enorme êxito conquistado por Cascatinha e Inhana nos primeiros anos do referido decênio.

Em “Oração”, há certo caráter soturno, toda a cena se desenvolve em outro plano, sem chances concretas de se tornar real. É um tipo de melancolia em que o sujeito se conforma com sua situação de solidão pela ausência do ente querido, sendo essa aparente serenidade calcada na fé, na esperança de que a providência divina tudo recompõe e harmoniza. É um sofrimento estático, sem qualquer tipo de arroubo; o sujeito apenas sente e aguarda, pois sua convicção o faz crer que a pessoa amada retornará, mesmo parecendo inverossímil que isso ocorra numa realidade concreta.

Além das rimas evidentes, também são observadas algumas figuras sonoras presentes nos vocábulos empregados, como as aliteraões produzidas a partir do som do s em várias passagens. Vejamos: *oração* (verso 1); *sempre, consolação*

³⁹⁴ IMMUB, *Informações diversas*.

³⁹⁵ Ibid.

(verso 3); *sempre, solidão* (verso 6); *coração* (verso 8); *sorrir* (verso 9); *recordação* (verso 11); *confirmação* (verso 13); *sai* (verso 14); *esquecer* (verso 16); *face* (verso 18). Notamos também a referida ocorrência em vocábulos com *d* no dístico final: *Do, depois* (verso 19); *Todo, dois* (verso 20). Nestes dois versos finais há, ainda, uma assonância com som de *em* nos seguintes vocábulos: *além, vem* (verso 19); *bem* (verso 20).

Perscrutando a letra, tendo-a em vista apenas como estrutura poética, notamos que o verso 13 é o único que destoa dos demais com relação à disposição das rimas. Imaginando a cisão da segunda oitava, o referido verso estaria inserido na seguinte quadra:

- 11 A recordação
- 12 Pra quem longe vai
- 13 É confirmação do amor
- 14 Que não sai

Essa ocorrência poderia ser “corrigida” alterando-se os vocábulos, passando o verso, então, a ser grafado dessa forma:

- 11 A recordação
- 12 Pra quem longe vai
- 13 **É do amor, confirmação**
- 14 Que não sai

No entanto, como se trata de uma letra de canção, provavelmente os autores, ao conceberem-na, preferiram a primeira opção, apesar da perda da uniformidade estrutural como um todo. Possivelmente, na performance cancional imaginada para a letra, o referido verso se adaptaria perfeitamente, visto que em canção nem sempre se pode pensar em atributos somente poéticos, visto que a parcela musical que a irá envolver pode ser trabalhada de infinitas maneiras pelo compositor, fazendo com que muitas vezes o que parece à primeira vista uma “imperfeição”, durante a execução pode vir a ser justamente o “ponto alto” da interpretação.

Como já informado no título (“Oração”), a letra de Elpídio e Salinas reflete uma atmosfera espiritual, indicando uma espécie de evasão da realidade, semelhante, guardadas as proporções, à estética da poesia simbolista. Outro

aspecto que denota essa aproximação é a musicalidade, obviamente presente na letra devido a tratar-se de uma canção.

4.4 Curiosidades cancionais (IV)

Durante a pesquisa efetuada no arquivo pessoal com os originais das obras de Elpídio dos Santos, entre centenas de composições examinadas, duas letras me despertaram a atenção: “Manqueira” (sem data) e “Vamos manqueirar” (1955). A forma ou gênero musical anotado nos registros, constando em ambas a classificação *manqueira*, pareceu-me, à primeira vista, ser algo *sui generis* dentro do universo cancional. Eis a transcrição dos registros:

Manqueira

Manqueira de Renê Almeida e Elpídio dos Santos

Ô sinhá dona
Venha comigo dançá
Ô sinhá dona
Venha comigo dançá
Essa dança é diferente
Mas eu vou lhe ensiná

Uma perna deixa dura assim
E a outra a gente arrasta assim

E nesse passo a gente sai se sacudindo
As cadeira vão bolindo
Ninguém quer chegar ao fim
A sinhá dona vai gostar da brincadeira
E no fim dessa manqueira
Vai gostar também de mim

Vamos manqueirar

Manqueira de Elpídio dos Santos e Renê Almeida

Segura a dama
Menino, mas com cuidado
Pois essa dança
A tal manqueira é um achado

Si o pai da moça se zangar, quebrar o pau
Vai acabar a manqueira, vão quebrar o birimbau BIS

A velha Chica que era uma velha sapeca

Não tinha festa que ela não fosse dançar
 Só procurava os velhinhos bem careca
 Pois a velha era capenga e não saía do lugar
 Capengando a gritar:
 Vamos, véio, manqueirar

Como as letras, em alguns termos utilizados, remetem a aspectos da fala dialetal, parecendo tratar-se de um universo roceiro, achei por bem incluí-las na antologia, embora não tivesse a certeza de que pertenciam especificamente ao universo caipira. Com efeito, percebi posteriormente que a origem, embora um tanto incerta, não era caipira, mas oriunda de outras regiões sertanejas. Porém, no contexto das composições, há grandes chances de elas terem sido concebidas com a intenção de serem incorporadas ao universo da música caipira, como veio ocorrendo com várias outras vertentes musicais no decorrer das décadas.

Após muita pesquisa, verifiquei tratar-se de assunto carente de informações. De início, imaginei que a manqueira fosse uma forma ou gênero musical inédito, concebido por Elpídio (em parceria com Renê Almeida, como consta nos originais do autor), devido ao teor das duas letras. Em “Manqueira” é descrito o aspecto coreográfico, ou seja, os autores vão orientando o público a tomarem parte na dança, tal como na canção “Baião” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira), de 1946, em que a letra também vai direcionando o ouvinte durante a execução. No que tange ao baião, Severiano e Mello assinalam:

[...] seus autores, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, são os estilizadores que tornaram o gênero assimilável ao gosto do público urbano. Como peça abre-alas, “Baião” apresenta o ritmo, com forte ênfase na síncope do segundo grupo, e ensina como dançá-lo, ao mesmo tempo em que convida o ouvinte a aderir à novidade³⁹⁶.

Em “Manqueira” e “Vamos manqueirar” parece ter havido a mesma intenção, a de inserir um novo gênero no cenário musical e torná-lo popular. Isso pode ser observado, por exemplo, no quinto verso da primeira sextilha de “Manqueira” (*Essa dança é diferente*), bem como no quarto verso da primeira quadra de “Vamos manqueirar” (*A tal manqueira é um achado*). A manqueira, seguramente, naquela época devia ser pouco conhecida (como hoje ainda o é), motivo pelo qual, ao que tudo indica, os autores teriam interesse em lançá-las no mercado musical como uma

³⁹⁶ SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 251.

“novidade”, tal como fez Luiz Gonzaga em “Baião”. Porém, não se sabe o que ocorreu após as composições, o fato é que nenhuma chegou a ser gravada.

A manqueira, como verifiquei posteriormente, já existia, não sendo então invenção de Elpídio e Renê; no entanto, ainda hoje é praticamente desconhecida do grande público.

Como definições genéricas do termo *manqueira*, encontrei: “Defeito de ser manco. [...] Ato de manquejar; coxeadura [...] Carbúnculo sintomático, epizootia dos bovinos e equídeos que os faz andar mancos”³⁹⁷. Até então, não havia encontrado nenhuma informação relacionando manqueira à música, apenas como ato de mancar. Mas consultando um dicionário mais abrangente, encontrei a primeira definição musical, o que, aliás, fez-me descartar a ideia de que poderia tratar-se de algo inédito, concebido por Elpídio e Renê. Foi a definição encontrada a seguinte: “BA MG dança popular de compasso binário e andamento vagaroso, cujo passo é marcado por acentuação do segundo tempo”³⁹⁸. No que se refere à música, não há nada além disso no referido léxico.

Após a descoberta, dediquei-me a buscar mais informações na internet e acabei por encontrar também duas definições semelhantes, porém sem citação das fontes:

Bras. BA MG Na região do Médio São Francisco, dança popular de compasso binário, executada por um conjunto de sanfona, violão, reco-reco, pandeiro e ganzá, cujo compasso é marcado e acentuado no segundo tempo de cada compasso, com desenvolvimento melódico de andamento vagaroso. [...] BA MG Dança de andamento vagaroso na qual o passo é marcado por acentuação do segundo tempo³⁹⁹.

Adiante também descobri, em outra página virtual, um pequeno texto que fala sobre um livro chamado *Música folclórica do Médio São Francisco* (1980), de Oswaldo de Souza, do qual selecionei o seguinte trecho:

O livro de Oswaldo de Souza se distingue pela quantidade de exemplos musicais. Alguns dos conceitos tratados são pouco conhecidos na literatura, por exemplo, “Manqueira”, denominação de dança em compasso binário, caracterizada por “um passo mancado, meio coxo, acentuado no segundo tempo de cada compasso (p. 309)”⁴⁰⁰.

³⁹⁷ FERREIRA, 1980, p. 1081.

³⁹⁸ HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 1236.

³⁹⁹ OSDICIONÁRIOS.COM. *Manqueira*. Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/manqueira>.

⁴⁰⁰ REVISTA Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira. *Edição Nº 11, 1991:3 (Comentários – Literatura: Música Folclórica do Médio São Francisco, Oswaldo de Souza)*. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM11-12.htm>.

Assim, com a localização geográfica de ocorrência da manqueira, pus-me a buscar mais referências. De acordo com dados informados pelo Comitê de Bacias Hidrográficas do Rio São Francisco, entre as quatro divisões regionais da Bacia do Rio São Francisco, o chamado Médio São Francisco é a maior, tendo início em Pirapora (centro-norte de Minas Gerais), onde o rio segue no sentido sul-norte, “[...] atravessa todo o oeste da Bahia, até o ponto onde se formou o lago represado de Sobradinho, no município de Remanso”⁴⁰¹. Aliás, essa localidade foi aludida nos versos da canção “Sobradinho”⁴⁰² (Sá/ Guarabyra), de 1977: “[...] *Adeus Remanso, Casa Nova, Sento Sé/ Adeus Pilão Arcado, vem o rio te engolir [...]*”. Todas as cidades citadas fazem parte da referida região, onde termina o Médio São Francisco e tem início o Sub-Médio São Francisco.

Como a primeira definição musical que encontrei, a do Dicionário Houaiss, inicialmente indica que a ocorrência da manqueira é na Bahia e em Minas Gerais, bem como a outra, sem fonte citada, que também possui a mesma informação das localidades de ocorrência da dança, é tarefa complicada saber ao certo em quais territórios se desenvolveu esta manifestação popular, dada a imensa área geográfica coberta pelo Médio São Francisco. Entretanto, na letra de “Vamos manqueirar”, há um verso que nos fornece uma pista de possível procedência da dança. É o segundo verso do primeiro dístico: *Vai acabar a manqueira, vão quebrar o berimbau*. Desse modo, tendo em vista o referido instrumento musical citado, é possível supor que a manqueira esteja mais associada ao estado da Bahia.

Sobre como Elpídio teve conhecimento da manqueira, é pouco provável que um dia venhamos a saber, afinal, não há dados que forneçam quaisquer indícios que nos levem a fazer inferências sobre este contato com a referida manifestação musical, e nem mesmo sobre sua parceria nas duas composições aqui citadas, o que poderia, quiçá, elucidar algum aspecto sobre as composições. Enfim, sobre essa manifestação musical bem pouco conhecida e que também envolve dança, até o momento não me foi possível obter mais detalhes a respeito.

⁴⁰¹ CBHSF – Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco. *A bacia: principais características*. Disponível em: <http://cbhsaofrancisco.org.br/2017/a-bacia/#regioes>.

⁴⁰² SÁ e Guarabyra. Sobradinho. In: *Pirão de peixe com pimenta*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 LP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca por apresentar o universo composicional de Elpídio dos Santos, com enfoque voltado para sua produção caipira, foi o que norteou este trabalho desde o princípio, bem como a ideia de, ao final, trazer à luz uma antologia⁴⁰³ das obras inéditas de temática caipira que reuni e organizei, a partir de pesquisa em seu arquivo pessoal. Assim, com este propósito em mente, procurei percorrer os caminhos que me pareceram ser os mais adequados a este intento.

Voltar o olhar, primeiramente, para aspectos histórico-culturais do homem rústico do estado de São Paulo e adjacências, a chamada Paulistânia, bem como para as produções artísticas que tiveram o caipira como protagonista nas representações literárias e musicais, foram essenciais para um alargamento da minha visão a respeito desses “versos tão singelos” que compõem nosso cancioneiro caipira e que tanto comoveram e ainda comovem nosso povo. O mergulho nesse universo e a procura por elementos de influência caipira no conto, na poesia e na música do passado foram primordiais para enxergar o campesino numa dimensão mais ampla, como um homem rústico, sim, porém portador de uma rica cultura, de um jeito de ser, viver e se expressar singulares. Sem falar que, a partir do momento em que somos capazes de entrever nos caipiras, pessoas portadoras de humanidade, livres de traços caricaturais, isso nos conduz a pensar de maneira livre de prejulgamentos, afinal, trata-se apenas de modelos culturais distintos, não devendo haver, por isso, uma inferiorização dos hábitos rústicos em referência aos citadinos.

Assim, a partir de um olhar mais atento em relação à figura do caipira, foi possível passar a refletir de modo profícuo sobre suas representações na área musical, tanto as realizadas por eles próprios quanto por autores urbanos, bem como perceber a possibilidade de uma reapropriação contundente do ambiente rural feita também por autores não oriundos deste meio. Elpídio dos Santos, por sua vez, tratou o homem da roça, em suas criações, sob variados moldes composicionais. Utilizou, sobretudo, a música caipira em evidência nas décadas de 1950 e 60, que observei em maior número na antologia aqui organizada, em forma de toadas, guarânias e rasqueados. Evidenciou-se, assim, que o autor era, de fato, um artista integrado às tendências musicais de seu tempo e se utilizava das referências

⁴⁰³ Cf. nota 74 nas páginas 32-33.

musicais presentes no panorama da época. Sobre as canções da lavra caipira de Elpídio que foram gravadas, nos referidos períodos, há destaque também para a rancheira e o valseado, conforme observado no primeiro capítulo desse estudo⁴⁰⁴.

Foi possível observar que, além de diversificadas formas cancionais dentro do gênero caipira, Elpídio utilizou modelos de discursos poéticos variados em suas letras de canções. Em “Crepúsculo sertanejo” há uma linguagem com visível influência de poetas românticos, enquanto que em “Casamento de caboclo” (versão 1) reina uma fala dialetal em tom humorístico, ao estilo anedotário de Cornélio Pires. Já em “Aquarela sertaneja”, como em “Rancho feliz”, discursos nacionalistas de exaltação às virtudes da nação, respectivamente, em linguagem formal e dialetal.

Ainda no tocante às letras de canções, foi verificado o emprego, pouco usual no universo de compositores caipiras, do eu lírico feminino. Encontrei obras de Elpídio compostas neste formato discursivo, algumas com indicações de que foram concebidas especificamente para o repertório de determinadas cantoras. Destaco “Não sei chorar” (Para as Irmãs Galvão) [nota de Elpídio] e “Sô rocera”, esta sem anotação.

Tornou-se evidente, ademais, que o compositor conhecia a versificação culta, visto que em seu soneto “A última viagem” (em homenagem ao amigo Teddy Vieira, por ocasião de seu falecimento), há características clássicas de estruturação poética. Nesta composição, dá mais uma demonstração de sua versatilidade, que, como vimos, não se traduz somente em criar em diversificadas formas musicais, mas, ainda, em variados modelos de enunciação poética.

Vivendo com a família em São Paulo durante os anos 50 e 60, Elpídio conseguiu se projetar satisfatoriamente no cenário musical, em grande parte por meio das canções de temática caipira que produzia. No final deste último decênio, porém, teve de retornar à São Luiz do Paraitinga em virtude da falência do banco em que trabalhava, na capital paulista. Como nunca havia conseguido viver exclusivamente de sua arte, na terra natal passou a trabalhar como professor de música e regência de corais. Provavelmente, esse afastamento do grande centro provocou a diminuição da procura por seu nome em novos repertórios dos intérpretes que costumavam gravar suas canções. Ao que consta, Elpídio, após seu retorno, vislumbrou canções de sua autoria sendo gravadas apenas pelo amigo Mazzaropi e a dupla Nelsinho e Diamante. Para o cineasta, a distância não

⁴⁰⁴ Cf. quadro cronológico das canções gravadas nas décadas de 1950 e 60, nas páginas 50-56.

constituiu empecilho, já que costumava ir até São Luiz para dar continuidade aos anos bem-sucedidos de parceira entre eles.

Ao longo de sua trajetória de compositor, Elpídio enveredou-se na música por caminhos diversos. Observando suas composições dentro do gênero caipira, ao lado de outros compositores seus contemporâneos, percebemos no cenário cancional de cada época certas afinidades e assimilações de influências. É visível que o compositor estava atento às formas musicais praticadas em seu tempo e utilizou-se delas. No entanto, além de servir-se de formas cancionais de grande apelo comercial nos dados períodos do cenário caipira, como rancheiras e guarânias, Elpídio também se interessou por modalidades musicais pouco ou quase nada conhecidas do público, como a manqueira, assunto mesmo hoje pouco referenciado.

Como já exemplificado neste estudo, após sua partida em 1970, Elpídio teve e continua tendo variadas canções de sua autoria sendo gravadas. Mesmo nos últimos tempos ainda é lembrado, sendo sua obra valorizada e alvo de homenagens. Relembremos, de 2014, o videoclipe da canção “A dor da saudade”, produzido pela Rede Globo e exibido na novela *Meu pedacinho de chão* (2ª versão). Ou então, o 2º *Festival de Arte/ Vale do Paraíba – Tributo a Elpídio dos Santos*, evento realizado por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo no primeiro semestre de 2018. São exemplos evidenciando que sua arte está viva e presente entre nós.

*“Tenho o Amanhã o Amor e a Poesia
posso caminhar sem medo”*

Estes versos iniciais de “Só morrerei depois”⁴⁰⁵, poema de Solano Trindade, fazem-me vir à mente certa semelhança com a trajetória artística e de vida de Elpídio, pois, tendo começado a produzir canções aos 21 anos, ainda sem perspectivas de divulgação, jamais desistiu, continuando a trilhar sua senda em busca do sonho maior. E foi aos 45 anos que pôde vivenciar, pela primeira vez, a experiência de ver gravada uma canção de sua autoria. E de lá para cá o público passou a ter acesso à pequena parcela de sua obra que veio tendo registros fonográficos até o presente, já que a maior parte, como sabemos, continua inédita. Não obstante terem sido poucos os registros fonográficos das composições de Elpídio, tendo em vista suas numerosas criações, é possível distinguir talento e versatilidade caminhando juntos, tanto nos versos quanto na música.

⁴⁰⁵ TRINDADE, Solano. “Só morrerei depois”. In: REIS, Zenir Campos (org.). *Poemas antológicos*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007, p. 57.

A pequena galeria das canções que foram gravadas demonstra gêneros musicais bastante distintos. Além de produções capiras, também aparecem, além de sambas, canções inusitadas como “Fantasia cigana”, em que notamos a presença de elementos musicais do universo flamenco, bem como “Anjinho da gang”, rock com temática e ritmo típicos utilizados pelos integrantes da Jovem Guarda. Como percebemos, Elpídio foi sempre um compositor eclético, aberto a explorar a musicalidade em suas mais diversas formas.

Está presente em suas canções, ainda, um forte apelo imagético, sendo fácil a observação das cenas descritas tal qual uma sequência cinematográfica. Talvez este seu estilo para compor letras, aliando simplicidade e sensibilidade, venha dos primeiros anos de contato com a música, quando tocava na banda regida por seu pai, que também musicava filmes mudos em São Luiz do Paraitinga; e, posteriormente, quando passou a compor especificamente para retratar cenas dos filmes de Mazzaropi. Quando das execuções de canções de Elpídio, é comum haver uma simpatia imediata por parte do público, devido a uma construção poético-musical que consegue agradar aos ouvidos, de maneira geral. Trata-se de uma obra de cunho essencialmente popular, porém concebida com o esmero musical de quem era enamorado de sua arte e dela profundo sabedor.

Em suma, neste momento faço votos para que cada vez mais as pessoas possam vir a conhecer e reconhecer a obra de Elpídio dos Santos como portadora de pungente beleza dentro do cenário musical brasileiro. Ciente de que este trabalho é apenas o passo inicial no estudo de sua obra, e desejoso de que venham outros, em seguida, a lançar novas luzes sobre a arte do compositor, arremato com as últimas palavras meu maior agradecimento:

Obrigado, Mestre Elpídio!

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMÂNCIO, André. Morreu aos 98 anos, em Lagoa Formosa, o poeta Juca da Angélica. *Patos agora*, Patos de Minas, 26.set.2016. Disponível em: <http://www.patosagora.net/noticia/morreu-aos-98-anos-em-lagoa-formosa-o-poeta-juca-da-angelica>. Acesso em: 23.mar.2018.

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

_____. *Tradições populares*. São Paulo: Hucitec – Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BRYAN, Guilherme; BARBOSA, Marcelo. Trilhas mais vendidas, “O rei do Gado” alçou duplas sertanejas às FMs. *UOL – Universo Online*, São Paulo, 04.jul.2016. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/04/trilha-mais-vendida-o-rei-do-gado-alcou-duplas-sertanejas-aos-holofotes.htm>. Acesso em: 12.mar.2018.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

_____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. Tradução da

introdução de Gênese Andrade. 4ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. "Caipiradas". Revista USP – 100 anos de Antonio Candido. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-caipiradas/>. Acesso em: 10.set.2018.

_____. "A literatura e a formação do homem". Remate de Males – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas, p. 81-90, 1999. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>. Acesso em: 17.set.2018.

_____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.

CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

DaMATTA, Roberto. "Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem". In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EAGLETON, Terry. "Versões de cultura". In: *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERNANDES, Florestan. "Os estudos folclóricos em São Paulo". In: *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1957.

FONSECA, Wadeco. Elpídio dos Santos – compositor e bancário. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 10.jun.1955.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito". Revista USP – 100 anos de Antonio Candido. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-o-cururu-um-inedito/>. Acesso em: 04.out.2018.

_____. "Na carrera do Divino". Revista USP – 100 anos de Antonio Candido. Universidade de São Paulo, n. 118, jul./ago./set.2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-na-carrera-do-divino/>. Acesso em: 04.out.2018.

GUIMARÃES, Antonio Carlos M.; BARJA, Paulo Roxo. "A reterritorialização da marchinha: o carnaval 'caipira' de São Luiz do Paraitinga". Revista Extraprensa – Cultura e comunicação na América Latina. Universidade de São Paulo, v. 9, n. 2, p. 128-141, 2016.

GUIMARÃES, Dulce Schmidt Romeiro; SILVA, Aparecida Branco. *Alma de artista: Elpídio dos Santos* (Cadernos Culturais do Vale do Paraíba). Caçapava: Centro Educacional Objetivo, 1991.

HODEIR, André. *As formas da música*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JORGE, Valdemar. *Inezita Barroso: com a espada e a viola na mão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

KUGEL, Seth. Carnival on a smaller stage. *The New York Times*, New York, 27.jan.2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/01/27/travel/27journeys.html>. Acesso em: 28.fev.2018.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *Vozes de Londres: memórias brasileiras da BBC*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 5ª ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

_____. *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1954.

_____. *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1962.

MAIA, Tom; MAIA, Thereza Regina de Camargo. *O folclore das tropas, tropeiros e cargueiros no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Univ. de Taubaté, 1981.

MARIANO, Josué. Cantor e compositor Belchior concede entrevista exclusiva a Josué Mariano. *Blog do Josué Mariano*, 2002. Disponível em: <https://blogdojosuemariano.com.br/cantor-e-compositor-belchior-concede-entrevista-exclusiva-a-josue-mariano/>. Acesso em: 24.set.2018.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Pedro. "Canção: ramais interdisciplinares". In: NOGUEIRA, Silvia Helena; BIGUETTI, Maria José E. G.; CARVALHO, Maria Teresa N. de; ZANELLA, Maura S.; MARQUES, Pedro (organizadores). *A formação docente interdisciplinar: perspectivas linguísticas e literárias*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

_____. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007a.

_____. *Manuel Bandeira e a música com 3 poemas visitados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007b.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, p. 37, 2015.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MORAES, Stela Guimarães de. *Do rabo e chifre às marchinhas: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

MUSSA, Alberto. "Os caboclos". In: *Rascunho*. Edição 149. Curitiba: set.2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/os-caboclos/>. Acesso em: 10.abr.2018.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2001.

OLIVEIRA, Leoncio de. *Vida roceira*. São Paulo: Secção de Obras do Estado de São Paulo, 1919.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. "Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses". *Nonada Letras em Revista*. UniRitter, v. 1, n. 12, p. 16-27, 2009.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. Edição fac-similar (1921). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

PIZA, José. *Contos da roça*. São Paulo: Editores Andrade, Mello e Comp., 1900.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. 6ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

RAMOS, Frederico José da Silva (org.). *Grandes poetas românticos do Brasil*. São Paulo: Edições LEP Ltda, 1954.

RIBEIRO, José Hamilton. *O defeito de Inezita*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/a-artista/?content_link=11. Acesso em: 20.abr.2018.

_____. *Música caipira: as 270 maiores modas*. 2ª ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2015.

RIEMMA, Gabi. Compositor luizense está na trilha de filme nacional em cartaz. *Meon - Metrópole Online*, São Luiz do Paraitinga, 25.ago.2017. Disponível em: <http://www.meon.com.br/variedades/variedades/compositor-luizense-esta-na-trilha-sonora-de-filme-nacional-em-cartaz>. Acesso em: 30.mai.2018.

SALES, Fernando. “Com a palavra Joubert de Carvalho” (entrevista). In: *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984.

SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Milton. “A urbanização pretérita”. In: *A urbanização brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SETUBAL, Maria Alice. *Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista*. São Paulo: CENPEC / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985)*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVEIRA, Valdomiro. *Leréias: histórias contadas por eles mesmos*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SOUSA, Walter de. A saga do Boi Soberano. *Blog Cará Pinhé*, 08.mai.2012. Disponível em: <http://carapinha.blogspot.com/2012/05/saga-do-boi-soberano.html>. Acesso em: 24.jun.2018.

_____. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. “O século XX em foco”. In: *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Renato. Natal de 1959. *Jornal Contato*, ed. 645, Taubaté, 06 a 12.jun.2014. Disponível em: <http://www.jornalcontato.com.br/645/JC645.pdf>. Acesso em: 24.jun.2018.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.

TRINDADE, Solano. “Só morrerei depois”. In: REIS, Zenir Campos (org.). *Poemas antológicos*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

VARELLA, Luiz N. Fagundes. *Cantos do ermo e da cidade*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier livreiro-editor, 1880.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

YATSUDA, Enid. “O caipira e os outros”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1993.

Documentos sonoros

BARROSO, Inezita. Lampião de gás. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kf1lvif_dPQ&start_radio=1&list=RDKf1lvif_dPQ. Acesso em: 26.out. 2018.

BELMONTE e Amaraí. Saudade de minha terra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aklt1F36RGo>. Acesso em: 06.set.2018.

CABOCLA – 1ª versão (1979). Trilha sonora da novela. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cabocla-1-versao/trilha-sonora.htm>. Acesso em: 11.mar.2018.

CARVALHO, Joubert de; MARIANO, Olegário. Gravação de Gastão Formenti. De papo pro á. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q61ltPKbPaA>. Acesso em: 20.abr.2018.

CASCATINHA e Inhana. Colcha de retalhos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzf4-uvfmnM>. Acesso em: 18.out.2018.

JOSÉ, Trio. Acabei cum meus boi-preto. In: *Puisia*. Bojo Elétrico, 2014. 1 CD.

CHITÃOZINHO e Xororó. Fio de cabelo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Yf7L_mW8D0. Acesso em: 18.out.2018.

LUIZINHO e Limeira. O menino da porteira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a3a6pMZcqRQ>. Acesso em: 09.out.2018.

MARIANO e Caçula. O bonde Camarão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAuOpQ29i5Y>. Acesso em: 06.set.2018.

_____. Toada de cururu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wEuR0iXOFTE>. Acesso em: 09.out.2018.

MEU pé de laranja lima – 2ª versão (1980). Trilha sonora da novela. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/o-meu-pe-de-laranja-lima-trilha-sonora-1980/>. Acesso em: 11.mar.2018.

MEU pedacinho de chão (2ª versão). *A dor da saudade*. Rede Globo, 2014. Videoclipe.

MILIONÁRIO e José Rico. Estrada da vida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BV_1slcOjr8. Acesso em: 06.set.2018.

O rei do gado (1996). Trilha sonora da novela. Volume 2. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/trilha-sonora.htm>. Acesso em: 11.mar.2018.

PAULA Fernandes com participação de Almir Sater. Pedaco de chão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omjx7OWkd0Q>. Acesso em: 06.set.2018.

PENA Branca e Xavantinho. Frango assado. In: *Velha morada*. Rio de Janeiro: WEA, 1980. 1 LP.

RAUL Torres e Serrinha. Saudades de Matão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3k-1uC1HPs0>. Acesso em: 06.set.2018.

SÁ e Guarabyra. Sobradinho. In: *Pirão de peixe com pimenta*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 LP.

SALMASO, Mônica. Feriado na roça. In: *Caipira*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD.

SATER, Almir. Tocando em frente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QNNwlsALb08>. Acesso em: 06.set.2018.

SERRINHA e Caboclinho. Afincado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ln_b2_NZtP4. Acesso em: 18.out.2018.

_____. Chitanzinho e Xororó. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnRT8HBZr0Q>. Acesso em: 06.set.2018.

SULINO e Marrueiro. A muié do canoero. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5tqfE2Kkvl>. Acesso em: 09.out.2018.

TEIXEIRA, Patrício. Tristeza do Jeca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AoAJe6oBD0U>. Acesso em: 06.set.2018.

TIÃO Carreiro e Pardinho. Amargurado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPMb2Qir4nA>. Acesso em: 10.out.2018.

_____. Roxinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m1er4AORCvY>. Acesso em: 10.out.2018.

TRIBUTO a Elpídio dos Santos. São Luiz do Paraitinga: Instituto Elpídio dos Santos, 2010. 1 DVD.

TRIO Parada Dura. As andorinhas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8R1wSIKgsc>. Acesso em: 06.set.2018.

UMBIGADA, Batuque de. Rio de lágrimas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_vnjh9LHjOc. Acesso em: 10.out.2018.

VICTOR e Léo. Deus e eu no sertão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wjrZOrM0mfE>. Acesso em: 06.set.2018.

VIOLA, Paulinho da. Argumento. In: *Perfil*. Som Livre/ Globo EMI, 2003. 1 CD.

ZÉ Carreiro e Carreirinho. Canoeiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FyS4RUJ7_9I. Acesso em: 09.out.2018.

Documentos audiovisuais

AS aventuras de Pedro Malasartes. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1960. Filme.

CASINHA pequenina. Direção: Glaucio Mirko Laurelli. Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1963. Filme.

CORNÉLIO Pires: Musa caipira e a poesia dialetal. Direção/ Produção: Pedro Macerani. Instituto Cornélio Pires/ PROAC - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, 2013.

ENTRE rios. Direção: Caio Silva Ferraz. Produção: Joana Scarpelini. Edição: Luana de Abreu. Documentário (Trabalho de conclusão do curso Bacharelado em Audiovisual). SENAC São Paulo, 2009.

JECA e seu filho preto. Direção: Pio Zamuner, Berilo Faccio. Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1978. Filme.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1959. Filme.

MEU Japão brasileiro. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1964. Filme.

MPB Especial: Cascatinha e Inhana. Direção de TV: Dorival Dellias. TV2, 1973. Entrevista/ Apresentação musical.

NO paraíso das solteironas. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1968. Filme.

O Jeca e a freira. Direção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1967. Filme.

TAPETE vermelho. Direção: Luiz Alberto M. Pereira. LAP Filme, 2005. Filme.

TRISTEZA do Jeca. Direção/ Produção: Amacio Mazzaropi. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1961. Filme.

UMA pistola para Djeca. Direção: Ary Fernandes. Produção: Carlos Garcia, Claudio R. Mechi, Joaquim de Freitas, Péricles Moreira e Argeu Ferrari. PAM Filmes - Produções Amacio Mazzaropi, 1969. Filme.

Documentos em websites

ACERVO DIGITAL MARCELLO TUPYNAMBÁ. *Letras de Marcello Tupynambá*. Disponível em: <http://www.marcellotupynamba.com.br/p/letras.html>. Acesso em: 17.abr.2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. *Malasartes e o duelo com a Morte*. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/malasartes-e-o-duelo-com-a-morte/>. Acesso em: 26.set.2018.

BIBLIOTECA VIRTUAL DE LITERATURA. *Obras de Paulo Setúbal*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/paulose tubal/obras.htm>. Acesso em: 15.abr.2018.

CASA DE JUVENAL GALENO. *Informações diversas*. Disponível em: <http://www.casadejuvenalgaleno.com.br/p/juvenal-galeno.html>. Acesso em 08.abr.2018.

CBHSF – COMITÊ DA BACIA HIDROGRÁFICA DO RIO SÃO FRANCISCO. *A bacia: principais características*. Disponível em: <http://cbhsaofrancisco.org.br/2017/a-bacia/#regioes>. Acesso em: 20.out.2018.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Meus oito anos*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018426&format=detailed.pft>. Acesso em: 24.abr.2018.

_____. *Wilson Roncatti*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 05.out.2018.

ENCICLOPÉDIA DO CINEMA. *Filmes de 1966*. Disponível em: <http://listadefilmes.no.comunidades.net/filmes-de-1966-88>. Acesso em: 21.abr.2018.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Lagoinha-SP*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/lagoinha/panorama>. Acesso em: 25.set.2018.

_____. *O quesito “religião” no censo demográfico de 1950 (Documentos Censitários – Série C – Número 8)*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Estatística – Serviço Nacional de Recenseamento, 1952. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv84322.pdf>. Acesso em: 17.set.2018.

_____. *São Luiz do Paraitinga-SP*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-luiz-do-paraitinga/panorama>. Acesso em: 25.set.2018.

_____. *Tendências demográficas no período de 1950/ 2000*. Disponível em: https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/omentarios.pdf. Acesso em: 17.mar.2018.

IMMuB – INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *Informações diversas*. Disponível em: <http://immub.org/>. Acesso em: 20.set.2018.

INFOPATRIMÔNIO – PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO. *São Luiz do Paraitinga - Conjunto histórico e paisagístico*. Disponível em: <http://www.infopatrimonio.org/?p=696#!/map=38329&loc=-23.221015200000007,-45.30942440000001,17>. Acesso em: 25.fev.2018.

INSTITUTO ELPÍDIO DOS SANTOS (Página no Facebook). *Fotos*. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Instituto-Elp%C3%ADdio-dos-Santos-116803221721082/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 09.nov.2018.

JONGO DA SERRINHA. *História do Jongo e o Jongo da Serrinha*. Disponível em: <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/>. Acesso em: 31.out.2018.

MPB NET. *Letra de “Por um beijo”*. Disponível em: http://www.mpbnet.com.br/musicos/catulo.da.paixao.cearense/letras/por_um_beijo.htm. Acesso em: 16.abr. 2018.

_____. *Letra de “A voz do violão”*. Disponível em: http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.viola/letras/a_voz_do_violao.htm. Acesso em: 02.jul.2018.

MUSEU MAZZAROPI. *Minha história*. Disponível em: <http://museumazzaropi.org.br/historia/>. Acesso em: 21.abr.2018.

OSDICIONÁRIOS.COM. *Manqueira*. Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/manqueira>. Acesso em: 21.out.2018.

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO. *São Luiz do Paraitinga: de carnaval a carnaval*. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/sao-luiz-do-paraitinga-de-carnaval-a-carnaval/>. Acesso em: 20.fev.2018.

PORTAL IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *São Luiz do Paraitinga-SP*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/294>. Acesso em: 26.fev.2018.

PREFEITURA DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA. *Histórico: aspectos históricos e econômicos*. Disponível em: <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/a-cidade/historico/aspectos-historicos-e-economicos/>. Acesso em: 25.fev.2018.

_____. *Cultura: 15ª Festa do Saci*. Disponível em <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/eventos/15o-festa-do-saci/>. Acesso em: 17.fev.2018.

QUAL DELAS?. *Letra de “Mucuripe”*. Disponível em: <http://qualdelas.com.br/mucuripe/>. Acesso em: 25.set.2018.

REVISTA BRASIL-EUROPA: CORRESPONDÊNCIA EURO-BRASILEIRA. *Edição Nº 11, 1991:3 (Comentários – Literatura: Música Folclórica do Médio São Francisco, Oswaldo de Souza)*. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM11-12.htm>. Acesso em: 21.out.2018.

SOSACI – SOCIEDADE DOS OBSERVADORES DE SACI. *Informações diversas*. Disponível em: <https://www.sosaci.org.br/>. Acesso em: 17.fev.2018.

SP ESTADO DA CULTURA. *2º Festival de Artes/ Vale do Paraíba – Tributo a Elpídio dos Santos*. Disponível em: <http://estadodacultura.sp.gov.br/projeto/1341/#/tab=sobre>. Acesso em: 25.set.2018.

USINA DE LETRAS. *“Camunhengue” – Valdomiro Silveira*. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=13465&cat=Contos>. Acesso em 26.set.2018.

VINÍCIUS DE MORAES. *Letra de “Como dizia o poeta”*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos/como-dizia-o-poeta>. Acesso em: 23.abr.2018.

Outras referências

ACERVO particular da família de Elpídio dos Santos. Acesso em 2016 e 2017 por meio de sua filha Maria Aparecida dos Santos, que gentilmente disponibilizou os originais do cancionário utilizado neste estudo, bem como informações sobre a vida e obra do compositor.

A Noite Ilustrada. *Edição especial Homenagem a Catulo da Paixão Cearense*. Rio de Janeiro, 19.jul.1946.

JORNAL da Reconstrução. *Como tudo aconteceu*. Ano 1. Número 1. São Luiz do Paraitinga: 1ª quinzena/ mar.2010.

CINEMA em Close-up. *Wilson Roncatti - Um novo Jeca?*. Ano 2. Número 6. São Paulo: 1976.

ANEXO I

ANTOLOGIA DE OBRAS INÉDITAS DO CANCIONEIRO CAIPIRA DE ELPÍDIO DOS SANTOS

Alexandre Rezende de Almeida (org.)

“ARRUMAÇÃO” (SOBRE A ANTOLOGIA)

Esta reunião de letras de canções do compositor Elpídio dos Santos, criadas como autoria única e também em parcerias diversas, é composta de obras que, de alguma maneira, podem ser inseridas no chamado gênero caipira, quer seja pela classificação inscrita no próprio registro original da letra, ou então por meio de minha observação acerca delas, cujo enredo, de algum modo, está associado ao que se conhece por “universo caipira”.

Como descrevi na Introdução deste estudo, o procedimento inicial foi examinar atentamente o material disponibilizado para a pesquisa, realizando a seleção e efetuando o registro fotográfico das letras de canções com o predomínio da temática caipira. Posteriormente, após verificar quais textos eram inéditos ou não, efetuei a separação. Detendo o olhar sobre o material inédito e seguindo a classificação estabelecida pelo autor em seus originais, dei início à transcrição das letras. Neste processo deparei-me, em diversos momentos, com questões que me exigiram muita reflexão para definir, da maneira mais coerente e fidedigna possível, os métodos para a efetivação da tarefa.

O “Caderno do avião” me auxiliou sobremaneira nos casos em que as letras encontradas também figuravam nesse instrumento, pois, durante todo o processo considerei como as versões definitivas os registros do caderno, já que Elpídio se utilizou dele, ao longo de vários anos, como um catálogo manual para registrar dezenas de letras, acrescidas de diversas informações. No caso das letras em folhas esparsas que não apareciam transcritas no caderno, quando encontradas sob a forma de um único registro, foi esta a versão transcrita na antologia.

Porém, o impasse se fez presente, em diversos momentos, justamente nos casos em que uma mesma letra continha vários registros, havendo a necessidade em se definir qual teria sido o definitivo, segundo a concepção do autor. Aspecto aparentemente óbvio, que é a transcrição dos dados sobre a autoria da canção, também teve momentos controversos, quando, por exemplo, em dois registros de uma mesma letra, verifiquei que num deles constava apenas o nome de Elpídio dos Santos e no outro, anotada como sendo fruto de uma parceria. Não sendo possível a certeza sobre a verdadeira autoria, nestes casos fiz constar as duas informações, conforme apontam os originais.

Em resumo, tive de lançar um olhar atento para cada caso, verificando as similaridades e diferenças entre as versões. Assim, houve situações em que uma letra figurava em três ou mais registros, manuscritos ou datilografados, com pequenas diferenças entre eles; nessas circunstâncias fez-se necessário, como na montagem de um quebra-cabeças, descobrir a posição exata de cada item, conforme retificações feitas em determinados versos. E de acordo com essas observações, ia-me sendo possível perceber que alguns vocábulos riscados e reescritos num determinado registro apareciam já passados a limpo em outro, demonstrando que este, então, indicava a versão atualizada. Assim procedi em grande parte das transcrições. No entanto, em certos contextos, ao analisar dois ou mais registros da mesma letra, não me foi possível a definição de apenas um como o oficial, visto que havia diferenças consideráveis em todo o corpo do texto, não existindo, dessa maneira, critérios palpáveis que me fizessem apontar qualquer um deles como o eleito pelo autor. É o caso das letras “Coração de pai”, “Madalena” e “Casamento de caboclo”, as quais, além das diferenças citadas há pouco, ainda apresentaram a característica de terem sido classificadas em modalidades musicais distintos pelo compositor. Isto posto, preferi transcrever as duas versões das letras supracitadas.

Nesse contexto há um caso à parte, que é a letra denominada “Ingratidão”, da qual foi transcrita unicamente a versão 2, visto que a primeira se trata de uma canção que não é inédita, desviando-se, dessa forma, do intuito desta antologia⁴⁰⁶. A propósito, “Ingratidão”, a versão conhecida do público, foi apresentada no filme *Meu Japão brasileiro*, de 1964, e também integrou o LP *Os grandes sucessos de Mazzaropi*, de 1968.

Fato significativo que não posso furtar-me em aqui divulgar foi a descoberta, no decorrer da reunião do material, de composições em forma de desafio e de poemas sertanejos de autoria de Elpídio dos Santos. Com relação aos desafios, localizei três criações concebidas neste formato, com letras de cunho humorístico e provocativo, como é de praxe nesse tipo de cantoria. As respectivas transcrições se encontram ao final da coletânea, precedidas pelos poemas, os quais encerram o trabalho.

⁴⁰⁶ Cf. nota 74 nas páginas 32-33.

Os referidos poemas sertanejos foram designados desta forma pelo próprio autor. E como canção e poesia são temas interligados, matérias intrinsecamente relacionadas, achei por bem fazer constar aqui essas novas descobertas. Ali se encontram seis dessas composições poéticas, sendo que “O dono do circo” é apresentado em duas versões, uma vez que optei por transcrever ambas. Tal escolha se deu pelo mesmo motivo apontado em relação às letras de canção sobreditas, ou seja, a ocorrência de diferenças significativas entre as duas escritas e a dificuldade em se definir apenas uma delas como a versão definitiva.

Quanto à organização, não me foi possível estabelecer uma ordem cronológica para estruturar as letras, devido ao escasso número de canções, em termos gerais, que aparecem datadas pelo autor. Desta forma, decidi-me por organizar a antologia em itens segundo as formas cancionais, destacando primeiramente aquelas que contêm letras em maior quantidade. Tendo em vista as épocas em que foram concebidos os textos, fizeram-se necessárias algumas adaptações ortográficas para a linguagem vigente, porém preservando, nos casos em que se aplica, a pronúncia do dialeto caipira. Em alguns casos houve apenas a supressão do acento circunflexo. Ex: *chêro* - *chero*, *êlé* - *ele*, *lôco* - *loco*, *ôtra* - *otra*, *rêde* - *rede*, *rocêro* - *rocero* etc.

Noutros, foi necessária a inclusão de acentos agudos. Ex: *historia* - *história*, *ja* - *já*, *la* - *lá* etc.

Houve, ainda, algumas alterações de letras nos vocábulos. Ex: *geito* - *jeito*, *quiz* - *quis*, *rizada* - *risada* etc.

E, por fim, casos de supressão do acento e troca do s pelo z. Ex: *vêis* - *veiz*, *fáis* - *faiz* etc.

No que tange aos poemas sertanejos que integram o final desta coleção, cabe destacar que “Caipira” é sempre declamado nas festas populares de São Luiz do Paraitinga e também já teve trechos citados, por exemplo, no livro *Música caipira: da roça ao rodeio*, de Rosa Nepomuceno. Ao que me consta, o referido poema não se encontra publicado na íntegra em livros, motivo pelo qual propus-me a transcrevê-lo e inseri-lo nesta antologia caipira de Elpídio dos Santos, com vistas a tentar minimizar um pouco esta carência de divulgação.

ÍNDICE DAS OBRAS DE ACORDO COM AS FORMAS CANCIONAIS CAPIRAS PRATICADAS POR ELPÍDIO DOS SANTOS

Foram reunidas aqui 119 obras de temática caipira, sendo 110 letras de canções, 3 desafios e 6 poemas, de modo que a ordenação se encontra definida conforme segue abaixo:

Toada 200

A PARTIDA DO CABOCLO
ADEUS MARINGÁ
BOIADEIRO CABOCLO VALENTE
CABOCLO NORDESTINO
CAÇADÔ DE PASSARINHO
CHALAÇA
CORAÇÃO DE PAI (versão 1)
DEIXE O TEMPO CORRER
ELE FOI
ENGENHO DE CANA
ESTRADA DA BOIADA
EU E A NATUREZA
INDECISÃO
INGRATIDÃO (versão 2)
MAIOR QUE A SAUDADE
MEU DENGÔ
PROMESSA DE ROCEIRA
SAUDADE VAI
TAPERA ASSOMBRADA
VELHA PRANCHA

Guarânia 216

AUSENTE DE TI
FELICIDADE
FLOR DE LÍRIO
GUARACIABA
HORA EM SERESTA
MADALENA (versão 2)
ORAÇÃO
PRINCESA DO MATO
TUPY-GUARANY
(SEM TÍTULO)

Rasqueado 222

CÍLIOS
ETERNA SOLIDÃO
NÃO SEI CHORAR

NOITE DE LUA
PEZINHO DE CRAVO
PIÇARRA
TIQUINHO DE AMOR

***Jongo/ Jongada* 227**

CACHOERA
CANDOGUERO
VISARIA
(SEM TÍTULO)

***Rancheira* 230**

AMOR INGRATO
MINHA FOGUEIRA
VELHA SANFONEIRA
XODÓ DO SERTANEJO

***Toada canção* 233**

A CACHOEIRA DA SAUDADE
BRIGUEI COM A FELICIDADE
CORAÇÃO DE PAI (versão 2)
TRISTE SERESTA

***Cateretê* 237**

CASAMENTO DE CABOCLO (versão 1)
CHARANGA VELHA
DESPEDIDA DE POUSO ALEGRE

***Cururu/ Moda cururu* 240**

CACHORRO PAQUERO
NATUREZA DO SERTÃO
O NEGRINHO

***Toada baião* 243**

CHEIRO DE MATO
RANCHINHO
RESTO DE SAUDADE

***Valsa/ Valsinha* 245**

LAGOINHA
MADALENA (versão 1)
MINHA CIDADE

***Manqueira* 247**

MANQUEIRA
VAMOS MANQUEIRAR

<i>Tupiana</i>	248
MEU ÍNDIO TUPY SELENITA	
<i>Batuque</i>	249
GARUÊ	
<i>Batuque toada</i>	250
CANSEI DE SOFRER	
<i>Cana verde</i>	251
A PARTIDA DO TREM	
<i>Canção</i>	252
SONHO DO GINETE	
<i>Canção feroeste</i>	252
O TRAIADOR	
<i>Galopa</i>	253
GAÚCHA MORENA	
<i>Lundu</i>	254
RAIMUNDO MADRUGADA	
<i>Mazurca</i>	255
LENÇO NA CABEÇA (INOCÊNCIA)	
<i>Maxixe</i>	256
PRA VALÊ	
<i>Moda-de-viola</i>	257
A CULPA DA SOCIEDADE	
<i>Polca paraguaia</i>	258
MINHA CARRETA	
<i>Samba regional</i>	258
SÔ PAULISTA	
<i>Toada infantil</i>	259
HISTÓRIA DO SACI	

Toada ligeira	260
CASAMENTO DE CABOCLO (versão 2)	
Toada regional	261
BALANÇO DA REDE	
Valseado campeiro	262
TRANSPORTE DE GADO	
Sem classificação de forma cancional	263
A LENDA DA VENTANIA	
APRONTA O INXOVÁ	
CANTA, LAVADEIRA	
CARRETEIRO	
COMPARAÇÃO	
CORAÇÃO EM FESTA	
“CREPÚSCULO SERTANEJO”	
DESTINO DE ANDARILHO	
DEVOÇÃO	
FOGUETE DE COR	
MADRASTA	
MESTRE ANTONIO	
MEU CASEBRE	
MEU SÃO JOÃO	
NOSSA TERRA	
O SERTÃO	
QUERENDO CASÁ	
RANCHO FELIZ	
RIBEIRA	
SABIÁ	
SERENO GOSTOSO	
SÔ ROCERA	
SORTE NO ESPELHO	
TEREZINHA	
TROPERO	
VAQUEIRO TRISTE	
VOU-ME EMBORA	
Sem classificação de forma cancional e sem título	282
(CANÇÃO 1)	
(CANÇÃO 2)	
Desafio	284
(COMPOSIÇÃO 1)	
(COMPOSIÇÃO 2)	
(COMPOSIÇÃO 3)	

Poema sertanejo 288

A VOLTA DA RITINHA

CAIPIRA

O CASAMENTO

O DESTINO (A FILHA DO SEU DOTÔ)

O DONO DO CIRCO (versão 1)

O DONO DO CIRCO (versão 2)

Toada

A PARTIDA DO CABOCLO

Toada de Elpídio dos Santos

La la la la la la la
 La la la la la la
 Veja o que aconteceu
 Era um caboclo magoado
 Triste e apaixonado...
 O caboclo... sou eu...

O patrão me expulsou
 Eu vou indo pro mundo além
 Sem amor, sem carinho
 Chorando sozinho, deixando o meu bem
 Diz que o mundo é que ensina
 Nessa escola eu vou indo entrar
 Hoje eu não sei nada
 Quem sabe amanhã volto aqui ensinar

Tudo o que me acontece
 É porque sou um Zé Ninguém
 Se eu tivesse dinheiro
 Escutava o patrão a dizê: muito bem
 E falá pra sua fia
 Se quisé vá os dois passeá
 Ele mesmo ajeitava
 O nosso namoro pra nós se casá

Nosso Deus ensinô
 Que a pobreza não é senão
 A riqueza do home
 É o carate e a bondade do seu coração
 Eu não tenho dinheiro
 Mais garanto que vô ganhá
 Quando eu ficá rico
 Aqui na fazenda prometo voltá.

Foram encontrados dois registros manuscritos desta letra, os quais evidenciavam algumas trocas de vocábulos no decorrer de todo o texto. No entanto, por meio de comparação entre os dois materiais, foi possível identificar que um deles apresentava um trecho que foi inserido posteriormente à escrita, com indicações feitas manualmente, enquanto que no outro exemplar da letra foi verificado que o texto foi reescrito conforme a indicação anterior, demonstrando, assim, tratar-se da versão final da composição.

ADEUS MARINGÁ

Toada de Elpídio dos Santos

Adeus Maringá
 Adeus Maringá
 Agora é lá pro fim do ano
 Que volto aqui pra te ver
 Se acaso não chover
 Se acaso não chover por lá
 Adeus Maringá
 Adeus Maringá

Indeciso vou andando
 Pela estrada sem parar
 Cada passo vai ficando
 Uma saudade a me chamar...
 Que vontade voltar...
 Pra lá...

Transcrição feita a partir de dois registros datilografados, nos quais é possível notar que os versos da segunda estrofe são distintos. Como esta letra consta também no “Caderno do avião”, foi a versão lá anotada a escolhida para a transcrição acima.

Claramente, esta canção fez referência à toada “Maringá”, de 1932, mencionando a cabocla Maringá e a questão da seca, presentes na canção original. Com relação à autoria de “Maringá”, em geral é creditada apenas à Joubert de Carvalho; no entanto, segundo depoimento do próprio numa entrevista de 1958, trata-se de mais uma de suas composições em parceria com Olegário Mariano (Cf. nota 278 da página 113).

No cenário da música caipira era comum uma canção de sucesso ter continuações, geralmente criadas por outros compositores. Por exemplo, conforme aponta Walter de Souza, no texto “A saga do boi Soberano” (<http://carapinhe.blogspot.com/2012/05/saga-do-boi-soberano.html>), a célebre história da canção “Boi Soberano” teve vários desdobramentos no decorrer dos anos, como “Retrato do boi Soberano” (Pirassununga/ João Caboclo), “Laço do boi Soberano” (Jesus Belmiro/ Caim) e “O chifre do boi Soberano” (Cacique/ Geraldo Sampaio/ José Rosa).

BOIADEIRO CABOCLO VALENTE

Toada de Raul Torres e Elpídio dos Santos

I
 Quando ele sai,
 Leva dinheiro pra despesa
 Mais porém não dá certeza
 Qual o dia de chegá.
 Fala baixinho
 Para a sua namorada
 Fique aí bem sossegada
 Esperando eu vortá.

II
 À sua espera,
 Ela fica enciumada
 Enquanto ele pela estrada
 Vai comprá boi pra vendê.
 Mais no seu peito
 A saudade fez o ninho
 E nas curva do caminho

Ele chora sem querê.

CORO

Boiadero do corpo cansado
 Durma sossegado,
 Não pense mais não.
 Boiadero, caboclo valente
 Eu sei que tu sente
 A dor da paixão.

III

Quando ele chega
 Muito longe, na pousada
 Tem a camisa moiada
 Mais não é de chuva, não.
 É do seu pranto
 Que rolô sinceramente
 Por se achá distante, ausente
 Do seu bem, sua paixão.

IV

Depois que nasce
 Atrás do morro a madrugada
 Ele vai ver a boiada
 E dá preço pra comprá.
 Negócio feito
 E na outra madrugada
 Vem simbora pela estrada
 Com vontade de chegá...

Transcrição da letra feita a partir de quatro fontes, todas escritas datilográficas. Analisando o material, foi possível perceber uma sequência na criação. Nos dois primeiros registros consta como autor apenas o nome de Elpídio dos Santos, sendo a estrutura dividida em apenas três estrofes e contendo um termo que foi corrigido e incorporado nos outros dois registros seguintes. Nestes aparecem como autores Raul Torres e Elpídio dos Santos. Aqui a estrutura foi modificada e se mostra dividida em cinco estrofes, além de estarem grafados os nomes dos autores. Neste caso, presumo que Elpídio tenha escrito a letra e, posteriormente, com Raul Torres, tenha havido a integração de letra e música, sendo desenvolvida a canção.

CABOCLO NORDESTINO

Toada de Elpídio dos Santos ou Anacleto Rosas Junior e Elpídio dos Santos

(DECLAMADO)

— Caboclo moreno e forte
 Tu és do sul ou do norte
 Responda-me quem tu és
 O teu modo destemido
 Parece não ter sofrido
 Na vida nenhum revés

— Que ingano sinhô dotô

Quem dera que fosse assim
 Vô lhe contá quem eu sô
 Vô dizê da donde eu vim

(CANTADO)

I

Eu sô cabocro triguero
 Do Nordeste brasileiro
 Onde custa pra chovê
 Eu deito e levanto cedo
 Da vida não tenho medo
 Eu travaio pra vivê

II

O Nordeste brasileiro
 Tem fama no mundo intero
 Pra mor de seu seringá
 Quando chove, que beleza
 Parece que a natureza
 Coa gente pega cantá

III

Sô cabocro siringuero
 Não pude sê jangadero
 Porque meu pai não dexô
 Ele morreu tão criança
 Me deixando como herança
 Tudo quanto me ensinô

IV

Me ensinô sê brasileiro
 E contá pro mundo intero
 Meu Brasil como é que é
 Me ensinô sê nordestino
 Entregá tudo ao destino
 E vivê como pudé

V

Agora que já lhe expriqueei
 Onde vim e quem eu sô
 A minha terra é o Ceará
 Com tanta seca danada
 Com tanto pó nas estrada
 Eu quero voltá pra lá

Transcrição da letra feita a partir de cinco fontes, três escritas datilográficas e dois manuscritos. Nos três registros datilografados consta como autor apenas o nome de Elpídio dos Santos; já nos dois manuscritos aparecem como autores Anacleto Rosas Junior e Elpídio dos Santos, sendo que num deles é perceptível o nome de Anacleto riscado a caneta. Assim, não se sabe qual informação é a correta.

Foi observado, ainda, que num dos manuscritos, o que consta o nome de Anacleto sem rasuras, na última estrofe está grafado “Pará” ao invés de “Ceará”.

CAÇADÔ DE PASSARINHO

Toada de Elpídio dos Santos

Caboclo, caçadô de passarinho
 Vai prendendo o pobrezinho
 Na gaiola pra cantá
 Si ele de tristeza então não canta
 Ocê pega pra garganta
 E vai matando devagá
 Caboclo, ocê não tem sentimento
 Não calcula o sofrimento
 Por detrais duma prisão
 Malvado, como ocê tá diferente
 Até nem parece gente
 Que tem alma e coração

Calcule só a dor dum pai afrito
 Vendo um fio tão bonito
 Pra sua casa não voltá
 Si ocê, caboclo ruim for o culpado
 Que tamanho é o seu pecado
 Para um dia apresentá
 Si agora alguém pegasse o seu fiinho
 E prendesse num quartinho
 O que ia acontecê
 Escuite, ocê anda muito errado
 Co esse coração malvado
 Eu tenho reiva de ocê...

04.mai.1955

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado. Aqui notei que não há uma uniformidade no modo de estabelecer a grafia. Por exemplo, em vários vocábulos são utilizadas a forma do dialeto caipira (caçadô, cantá, ocê, afrito, fiinho, escuite, reiva). No entanto, outros termos, que, por coerência, também deveriam seguir o dialeto caipira na grafia, aparecem em sua forma tradicional (caboclo, calcula, malvado, culpado, volta).

CHALAÇA

Toada de Elpídio dos Santos

Japonês não merece sofrer
 Tanta ingratidão

BIS

E ele sofre calado
 O deprezo, a chalaça
 E a humilhação

(CORO)

Sem haver razão
E ele sofre calado
O desprezo, a chalaça
E a humilhação

Sinto uma dor machucando meu peito
Bem maior que a dor do despeito
Bem maior que a saudade, não é? BIS-CORO
Bem maior que a saudade

(CORO)

Que maltrata a gente
Que maltrata a gente

Vendo a maldosa chalaça cair
Nessa gente, começo a sentir
A infelicidade, não é? BIS-CORO
A infelicidade

(CORO)

Que maltrata a gente
Que maltrata a gente

Localizei três registros desta letra, todos eles datilografados, sendo que num deles aparece uma correção que consta nas outras duas versões. Nelas são observadas, ainda, indicações das estrofes a serem cantadas em coro, conforme transcrito acima.

É bem provável que esta letra possa ter sido concebida para ser trilha musical do filme *Meu Japão brasileiro* (1964), visto que a canção apresenta o sofrimento do japonês em razão de injustiças sofridas, semelhante ao que ocorre na história do filme.

CORAÇÃO DE PAI (versão 1)

Toada de Elpídio dos Santos

Eu queria sabê o que foi que eu fiz
Pra essa gente malvada
Que não pode vê ninguém feliz
Só eu mesmo sei como é que vai
Maltratando o meu peito
Pulando sem jeito um coração de pai

Sofro demais, não posso aguentá
Meu filho querido não sei onde está
Não posso mais, de tanto gritá
Roubaram meu filho e eu vivo a chorá

Como eu fui feliz quando vim pra cá
Eu pegava a viola
Sentava na porta e cantava ao luá
De repente chegô a malvada traição

Perdi todos amigos
E o filho querido do meu coração

Sofro demais, não posso aguentá
Meu filho querido não sei onde está
Não posso mais, de tanto gritá
Roubaram meu filho e eu vivo a chorá

Uma, entre as duas letras que foram encontradas com este mesmo título. São, no entanto, criações distintas.

DEIXE O TEMPO CORRER

Toada de Elpídio dos Santos

Deixe o tempo corrê
Deixe a vida passá
Quem deixô sua casa
Um dia pra ela
Tem que voltá

Nossa casa é o circo
Que ela sem pena um dia deixô
Eu fiquei muito triste
Porque uma estrela no céu se apagô
Dessa moça do circo
Eu guardo no peito uma recordação
Minha boca sorri
Pra esconder a tristeza do meu coração

(ESTR.)

Eu não dou, não empresto
E também nunca troco aquilo que é meu
Não se deve mudar nem deixar
Tudo aquilo que a gente aprendeu
Este mundo é uma roda
Que vira e que volta no mesmo lugar
E por isso eu espero
Pra junto de nós ela um dia voltar

Além do registro acima, encontrei outro com a mesma letra, porém com o título “Deixe a vida passar”. Ambos aparecem sob a forma manuscrita e tudo indica que essa outra versão acabou ficando como um rascunho, visto que contém alguns termos riscados e substituídos, e que aparecem passados a limpo em “Deixe o tempo correr”, esta que, inclusive, tem o estilo musical definido pelo autor. Parece ser esta, então, a versão final escolhida.

ELE FOI

Toada de Cascatinha e Elpídio dos Santos

Lá bem na curva da estrada

Um adeus, me lembro, foi em dezembro
De madrugada
A roceirinha inda chora
Pois seu namorado, triste, magoado
Que foi embora

Só a malvada saudade deixou
Até o velho ipê já murchou
Está tão diferente o sertão
Volte, pra de novo plantar seu roçado
Um rancho triste, abandonado
Espera por você no grotão

12.dez.1958

Esta letra foi transcrita a partir de uma versão localizada no “Caderno do avião” sob o título de *Ele foi*. No entanto, há outras com pequenas alterações de alguns termos ou disposição dos versos, que o autor nomeou com outros títulos. Localizei em folhas soltas, datilografadas, registros da obra intitulados *Curva na estrada* (que aparece com data de 29.ago.1966), *Lembrança*, e *Saudade malvada*. Além desses, também encontrei dois registros sem título também com alterações, principalmente na primeira estrofe. Assim, seguindo o critério de considerar a versão do caderno como a definitiva, eis esta que se encontra acima transcrita.

A título de curiosidade, o termo “malvada saudade” é recorrente em outras composições, como “Saudade danada” (Elpídio dos Santos/ Osnir Perdigão), gravada pelo Grupo Paranga em 1983 e por Chico Teixeira em 2011.

ENGENHO DE CANA

Toada de Elpídio dos Santos

1º E 2ª VOZES

1ª – Engenho de cana

Já está virando

1ª E 2ª - Engenho de cana

BIS

Já está virando

Todo escravo trabaia

Só o pobre do Pai Chico

BIS

É que está apanhando

1ª - Ele tem que gemê

Ele tem que sofrê

BIS

.....

Na roda

.....

.....

E o engenho virando

Virando, virando

.....

Na roda

.....

3ª – Engenho
 Engenho virando, virando

Todo escravo trabaia
 Só o pobre do Pai Chico BIS
 É que está apanhando

4ª – Na roda

4ª - Na roda
 Na roda BIS

3ª E 4ª – Ele tem que morrê
 Na roda BIS

3ª – Tá sofrendo Pai Chico
 4ª – Na roda
 3ª – E seu fio chorando
 4ª – Na roda
 4ª - Na roda
 3ª – Na roda

23.abr.1970

Em três fontes nas quais encontrei registrada a letra desta canção, uma é um manuscrito e as outras duas escritas datilográficas. Neste caso não encontrei alteração na letra de um registro para outro, apenas uma pequena variação em trechos nos quais ocorre o BIS na canção. Optei por seguir a forma presente nos escritos em máquina, pois os mesmos pareciam representar a forma final já corrigida, contendo, inclusive, a informação da data.

A temática desta letra possui várias similaridades com “Pai Chico” (Elpídio dos Santos), gravada pelo Grupo Paranga em 2000.

ESTRADA DA BOIADA

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Em uma tarde tão serena
 Eu estava num cerrado
 Avistava a longa estrada
 E o velho anjico maguado
 Lá distante no corguinho
 Caminhava uma boiada
 Passo a passo tão tristonha
 Na poeira vermelhada

O berrante ia tocando
 Quando a tarde já morria

Devagar fechava a noite
 Já as estrela aparecia
 Enxerguei o meu passado
 Que saudade que senti
 Pois também fui boiadeiro
 E passava por aqui

Eu estou velho cansado
 Mocidade me dexô
 Por alguém fui desprezado
 Amizade se acabô
 Hoje vivo abandonado
 Na mais negra solidão
 Fico olhando a velha estrada
 Chorando a desilusão

Esta estrada da boiada
 Pedaco da minha vida
 Hoje não resta mais nada
 A não ser sua guarida
 Nada mais quero no mundo
 Eu já sou água passada
 Só quero morrê sozinho
 Bem no meio da estrada

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

EU E A NATUREZA

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Levantei de madrugada
 Precisava viajá
 Depois de prontinho o carro
 Logo os boi eu fui tocá
 Todos quatro boi certero
 Na sua canga fiz entrá
 E saí cortando estrada
 E os cocão triste a cantá

Essa viagem foi tirana
 Sem ninguém, sofri sozinho
 O calor quase matava
 Só se ouvia os passarinho
 Que gemia nas queimada
 E morria no seu ninho
 Uma tempestade armava
 E eu seguia o meu caminho

De repente escureceu

E caiu um temporá
 Era grande a tempestade
 Dava medo de oiá
 Derrubava toda a mata
 Trovejando a relampiá
 A enxurrada que descia
 Carregava o taquará

Água turva, avermeiada
 Silenciô os dois cocão
 Que cantava nas estrada
 Na descida do grotão
 Enfrentando a natureza
 Travessei todo o sertão
 O que me valeu foi rezá
 Nessa hora de afrição

Encontrei dois registros desta canção, um manuscrito e um escrito datilografado. O primeiro é exatamente um rascunho, com diversos trechos riscados e reescritos, sendo o registro datilográfico a letra passada a limpo com todas as retificações.

Cocão: (Bras.) Peça sobre a qual gira o eixo do carro de boi (espécie de mancal rústico). (*Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 1957, p. 298)

INDECISÃO

Toada de Duo Brasil Moreno e Elpídio dos Santos

O amor é a erva daninha
 Que nasce no peito
 Maltrata e magoa sem dó
 Eu quero chorar sozinha
 Mas ela adivinha
 E não me deixa só

Ai ai, meu bem
 Soluço chamando
 Não vejo ninguém
 Ai ai, meu bem
 Eu fico esperando
 E você não vem

Sou como as águas rolando
 Ao rio levando
 As folhas caídas no chão
 Tenho um desgosto profundo
 De viver no mundo
 Na indecisão

17.dez.1958

Transcrição feita a partir de dois registros encontrados; um deles, manuscrito, apresenta o título de “Planta daninha” e contém vários apontamentos para alterações, e o outro, datilografado, intitulado “Indecisão”, mostra-se como o texto final, com indicação dos autores, data ao final e um código acima à esquerda, sendo, portanto, esta a versão aqui transcrita.

INGRATIDÃO (versão 2)

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Por trás da mata a lua aparecia
O sol morria em tarde de calor
Na sua casa um violão tocava
E alguém cantava para meu amor
Ela sorria enquanto eu chorava
Rolava o pranto sem consolação
Ao ver quando ele deu um beijo nela
Pela janela vi beijar sua mão

Por trás da mata a lua aparecia
No outro dia ela foi me chamá
Mas encontrô meu violão quebrado
E o meu recado que fui pra não voltá
Vai muito longe aquela tarde triste
E ainda existe o que me faiz chorá
E a saudade dentro do meu peito
Não tem mais jeito dela me dexá

10.mar.1960

Apesar de nos registros encontrados desta letra o título estar grafado apenas como Ingratidão, optei pela identificação de Ingratidão (2), pois já existe uma outra canção de Elpídio com este nome que serviu de trilha musical de *Meu Japão brasileiro* (1964), filme de Mazzaropi, tratando-se, no entanto, de obras distintas que foram denominadas com o mesmo título. Assim, na versão inédita, localizei três registros da letra, sendo dois datilografados e um manuscrito. A primeira versão data de 10.mar.1960 e foi escrita com o uso do eu lírico feminino, perceptível em todo o conteúdo da letra. Já na segunda versão ocorre a inversão para o eu lírico masculino, com várias adaptações. E por fim, seguindo a sequência das modificações em diversos trechos, constatei que a versão final presumivelmente é a terceira, em forma manuscrita, que está acima sobrescrita e na qual consta a data de 04.set.1966. No entanto, considereei como data de concepção da obra a primeira, que é a mais antiga, sendo as subsequentes, transcrições daquela com adaptações.

MAIOR QUE A SAUDADE

Toada de Elpídio dos Santos

Quando o sol vai morrendo	
Vem chegando a escuridão	
Tenho um quê de tristeza	BIS
Dentro do coração	

Sinto uma dor machucando meu peito
Bem maior que a dor do despeito
Bem maior que a saudade, não é?

Bem maior que a saudade
 Sinto uma dor machucando meu peito
 Bem maior que a dor do despeito
 Bem maior que a saudade
 Que machuca a gente
 Que machuca a gente

Lá na beira do córgo
 Bem num pé de maricá
 Canta, canta magoado
 Um tristonho sabiá

BIS

29.ago.1966

Encontrei três registros para a letra acima transcrita. Em dois deles o conteúdo é idêntico, diferindo apenas na disposição dos versos. Como versão final, elegi um deles, o que contém data ao final e um código numérico acima à direita, que parece se tratar de uma catalogação manual do autor. O referido tipo de apontamento também está presente em outras obras do arquivo. O terceiro registro também é constituído pelo mesmo conteúdo, exceto pelo vocábulo *currupia* que aparece no lugar de *maricá*, na última estrofe e pela diferença na disposição dos versos em relação à versão acima.

MEU DENGÔ

Toada de Elpídio dos Santos e Osnir Perdigão

Ô ô ô, ô ô ô
 Meu dengo foi embora e me deixô
 Ô ô ô, ô ô ô
 Sodade no meu coração ficô

Sem eu querê
 A dô do amô
 Não sei pruque
 Me acompanhô
 Eu vô pedi, vô improrá
 Pro meu xodó vortá

O meu amô
 Não vortô mais
 Sofri, chorei
 Penei demais
 Sodade vai, sodade vem
 Eu vô buscá meu bem

Junho de 1960

A transcrição sobrescrita foi efetuada a partir do “Caderno do avião”, havendo ainda outro registro numa folha esparsa datilografada. Em ambos a escrita é idêntica, ocorrendo apenas algumas variações quanto à disposição dos versos na estrofe. Nesta letra aparece com mais intensidade a presença vocabular do dialeto caipira. Em quase todas as possibilidades em se trocar um termo da escrita formal por uma variação caipira, isso foi feito. Porém, creio eu, que nos termos *embora*, *me*,

não, sofri, pedi e demais poderia haver maior coesão se eles fossem substituídos pelas variantes *imbora, mi, num, sufri, pidi e dimais*.

PROMESSA DE ROCEIRA

Toada de Elpídio dos Santos

Fiquei por uma roceirinha apaixonado
 O seu corpo é o pecado
 E eu o pobre pecador
 Ela não teve para mim sinceridade
 Pois falou que na verdade
 Nunca teve outro amor
 Acreditei na sua boca feiticeira
 Tão bonita e verdadeira
 No seu modo de falar
 Minha roceira era um anjo de candura
 A mais linda criatura
 Que se pode imaginar

Ela morava bem pertinho da porteira
 Onde toda sexta-feira
 Ia lá pra conversar
 E cada noite, cada dia que passava
 Mais contente eu ficava
 Me aprontando pra casar
 Pegando assim na minha mão ela dizia
 Eu não sei se esse dia
 Pra nós dois irá chegar
 Pois a malvada tinha outro namorado
 Entre os dois foi planejado
 Para ela me matar

Eu não sabia da traição que me esperava
 Numa boa fé estava
 Veio um amigo e me falou:
 Truxe um recado pra você ir na porteira
 Quem lhe manda é a roceira
 Que esperando lá ficou
 Não posso ir, estou doente e já deitado
 Ele vendo o meu estado
 Foi contar o que se deu
 Numa tocaia ela esperava-me no jeito
 Deu um tiro bem no peito
 Do seu pai que ali morreu

19.mar.1957

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

SAUDADE VAI

Toada de Elpídio dos Santos

Saudade vai	
Saudade vem	
E eu aqui tão longe do meu bem	
Saudade vem do coração	BIS
Não adianta chorar	
Não adianta não	

Meu amor foi embora
 E nunca mais voltou
 Levou minha alegria
 Só saudade é que deixou
 Ô ô ô ô
 Levou minha alegria
 Só saudade é que deixou...ô

30.mar.1962

A transcrição acima foi efetuada a partir da versão que se encontra no “Caderno do avião”, tendo sido localizado, ainda, um outro registro datilografado no qual o terceiro verso aparece dividido, dando origem a mais um, e o termo *saudade* aparece substituído por *tristeza*. Outro aspecto a ser salientado é que a forma cancional e a data aparecem somente no registro escrito em máquina, estando ausentes no caderno.

TAPERA ASSOMBRADA

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Numa casa abandonada
 Bem na bera da estrada
 Como um traste sem valor
 Lá morava antigamente
 E morreu tão de repente
 Zé Moraes, da Vila Flor
 Tinha terra e muito escravo
 Era um home ruim e brabo
 Do sertão era o terror
 Hoje nada de grandeza
 Só o passado e a tristeza
 Lembra o antigo senhor

Quando a noite é enlutarada
 Na tapera abandonada
 Tem mistério e solidão
 Muita gente diz que viu
 Zé Moraes de lá saiu
 E desceu pelo grotão
 Era coisa muito feia
 De gelá o sangue na veia

De quem viu e me contô
 Naquela curva da estrada
 Quando vira a madrugada
 Tem grito de mágua e dô

E quem passa ali sozinho
 Na tapera dos espinho
 Nunca olha para trais
 Lá de dentro vem gemido
 Tão profundo e tão sentido
 Do finado Zé Moraes
 E quando amanhece o dia
 Vem tão grande ventania
 Assubiando pelo ar
 Depois some de repente
 Assustando muita gente
 Que vai naquele lugar

Foram encontrados dois registros datilografados desta letra, sendo que num deles aparecem algumas alterações manuscritas. O outro registro é a versão passada a limpo, com as retificações já incorporadas ao texto.

VELHA PRANCHA

Toada de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

A velha prancha que está na bera do rio
 Noites a fio, escorada num morão
 Madera forte, hoje fraca e apodrecida
 Não tem mais vida, neste mundo de ilusão

Resto de noite, quando era enluarada
 De madrugada, eu passava por você
 Quando o clarão da lua n'água refletia
 Então sentia, não sei bem dizer o quê

Mas já faz tempo e a mocidade se acabô
 Você ficô esquecida igual a mim
 Nosso destino passo a passo caminhô
 Já não prestamo, nossa vida é mesmo assim

E quanta chuva de enxurrada escorô
 Tudo passô e hoje está tão esquecida
 Também fui moço, já gozei o meu passado
 Estô cansado e você aí caída

Agora eu vejo o seu corpo esburacado
 Aí deitada olhando triste para mim
 Ó velha prancha, nosso momento é chegado
 Da longa estrada, pra nós dois chegô o fim

Localizei dois registros desta letra, ambos datilografados. No primeiro há uma série de trechos riscados e reescritos manualmente, ficando perceptível ter servido de rascunho. Já na versão passada a limpo, com as devidas correções, consta uma anotação manuscrita na parte superior com os nomes “Camp. Cuiab. e Celinho”, sendo bastante provável que havia a intenção de que a canção fosse gravada pelo trio Campanha, Cuiabano e Celinho.

Guarânia

AUSENTE DE TI

Guarânia de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

É bem doído viver distante de quem adoro
As horas longa da calma noite custa passar
Na madrugada sonho acordado depois eu choro
Só recordando aquele beijo, à luz do luar.

E rompe a aurora, aves do ninho sai a cantar
Vou no portão olhos na estrada e não tem ninguém
Apaixonado o teu retrato pego a beijar
Volto chorando para meu quarto sem o meu bem.

Quero esquecê-la e não consigo meu grande amor
Sinto teus passos sempre a meu lado a caminhar
Sonhando eu vejo o teu sorriso encantador
E a saudade que pouco a pouco quer me matar.

Estando ausente sempre a saudade vem repetida
E os meus olhos choram sentidos por não te ver
Mas se um dia fores só minha por toda vida
Serei feliz e nos teus braços eu quero morrer.

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

FELICIDADE

Guarânia de Elpídio dos Santos e Uchôas Filho

Numa curva do caminho
Era noite de luar
Abracei o meu benzinho
E parti a soluçar
Pela estrada tão comprida
Caminhei sem descansar
Desde a hora da partida
Ficou ela a me esperar

Não consegui achar
O que mais procurei

O meu amor, chorando lembrei
Que à minha espera deixei

Regressei ao meu ranchinho
Outra noite de luar
Outro abraço e mais carinho
Outra lágrima a rolar
Vi que a felicidade
Fui distante procurar
Quando ela existe
Justamente no meu lar

Desta letra encontrei dois registros, um deles escrito em máquina e o outro, manuscrito. Neste caso, ao observar a letra datilografada, é possível imaginar que seja esta a versão final, passada a limpo, pois não há indicação de alterações. Ocorre que, ao verificar a letra manuscrita, constatei que se tratava de uma reescrita do registro datilografado, porém com trechos modificados posteriormente, dando indícios, assim, que seria este manuscrito a versão definitiva pretendida pelo autor. Assim, é a referida letra que se encontra acima transcrita.

FLOR DE LÍRIO

Guarânia com letra de Elpídio dos Santos e música de Daniel R. Salinas

Lá na minha rua
Noite de lua
Um seresteiro
Vive a cantar
Ouvindo seu canto
Eu me levanto
Deixo meu leito
Para o escutar
É mais um gemido
O canto dorido
Que vem do peito
Do trovador
De família nobre
Mas como um pobre
Pede uma esmola
Do meu amor

A madrugada chega
E a cerração
Envolve o seresteiro
E seu violão
A noite vai embora
Ele vai com ela
Para provar o amor
Que consagra a mim
Traz uma flor de lírio
Do seu jardim
Deixa ficar ali

Na minha janela

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

GUARACIABA

Guarânia de Elpídio dos Santos

Sob lindos cajueiros
A flor da tribo sentou
Para ouvir um dos guerreiros
Que tristonho assim cantou...

Guaraciaba, Guaraciaba
Desmanche a taba
Que foi feita pra nós dois
Seu pajé não quis fazer
A nossa união
Vou consultar meu coração
Mas voltarei depois

Agora a minha vida está na mão
À disposição do meu rival
Que deve estar me esperando
Por esse matagal
De sua flecha envenenada
Para me livrar, peça a Tupã
Se eu não morrer, amor
Guaraciaba, até amanhã...

29.abr.1956

Esta letra se encontra anotada no “Caderno do avião”, e foi sobrescrita com base nesse registro do autor. Encontrei, ainda, mais quatro escritos em máquina referentes a esta canção. Num deles há apenas um vocábulo que foi modificado e em outro, um verso alterado e a forma cancional identificada como tupiana, que aparece em todos os outros escritos como guarânia.

HORA EM SERESTA

Guarânia de Elpídio dos Santos

Uma linda madrugada
Sonho de um cantor
Fim de noite enluarada
Cheia de calor
Numa serenata linda
Uma estrela resta ainda
Ouvindo a triste voz
De um trovador

Nessa hora em seresta

Sua alma canta em festa
 Olhando o céu sem cor
 Sua voz torna mais bela
 Ao ver que da janela
 Responde o seu amor

(ELA)

Essa serenata
 Quase que me mata
 A voz do violão
 Conquistou minh'alma
 Não terei mais calma
 No meu coração

O cantor tão satisfeito
 Leva dentro do peito
 Essa esperança em vão
 Porque ele não pensava
 Que a mesma voz cantava
 A um outro esta canção

(ELA)

Essa serenata
 Quase que me mata
 A voz do violão
 Conquistou minh'alma
 Não terei mais calma
 No meu coração

16.out.1954

A transcrição acima se encontra inscrita no "Caderno do avião", na qual foram trocados alguns termos em relação aos outros dois registros datilografados que também encontrei, havendo ainda pequena alteração na disposição dos versos da primeira estrofe. Num desses registros escritos em máquina, bem como no caderno, aparecem grafados a lápis na parte superior do papel o nome *Duo Guarujá*. Creio ser bem provável que o autor tenha escrito a obra com a intenção de que ela fosse gravada pelo referido duo, já que na versão do caderno Elpídio apontou em duas estrofes o termo ELA, por certo uma sugestão para que os referidos trechos fossem cantados pela integrante do duo, formado por um casal.

MADALENA (versão 2)

Guarânia de Elpídio dos Santos e Benjamin Nascimento

Onde andaré Madalena
 Aquela pequena que nunca mais vi
 Sonho, ilusão de criança
 Mas de Madalena eu não esqueci
 Trago na minha lembrança
 As cartas que lhe escrevi
 Ainda guardo comigo
 As suas respostas que tanto li

Quero rever Madalena
 E nossas mãos entrelaçar
 E como antes, passear no jardim
 Colhendo flores pra lhe ofertar
 Mas onde está Madalena
 Que em vão procuro encontrar
 Para abraçá-la estarei
 Lá no jardim a esperar

Esta é a outra, entre as duas letras que foram encontradas com este mesmo título. Além da distinção entre elas, no que se refere à construção do texto, também há variação na nomenclatura das formas musicais apontadas.

ORAÇÃO

Guarânia de Elpídio dos Santos e Daniel R. Salinas

Uma oração
 Feita com fervor
 Sempre traz consolação
 Para o amor
 Quando a noite vem
 Sempre na solidão
 Eu espero alguém
 Vir pro meu coração

Meu amor, a sorrir
 Prometeu, há de vir

A recordação
 Pra quem longe vai
 É confirmação do amor
 Que não sai
 De alguém jamais
 Poderá esquecer
 Lágrimas iguais
 Pela face a correr

Do além, vem depois
 Todo bem à nós dois

02.jun.1955

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

PRINCESA DO MATO

Guarânia de Elpídio dos Santos e Daniel R. Salinas

Cheguei
 Na floresta para ver

Alguém
 Eu queria encontrar
 Ninguém
 Veio pra me receber
 Eu resolvi um nome
 Qualquer chamar...

Ouvi quando uma voz
 Respondeu: podes entrar
 Este é meu reinado
 Aqui posso mandar
 Sou rainha do mato
 Bem conheço o sertão
 Falta um rei no meu reinado
 Dono do meu coração

16.mai.1955

Entre os dois registros encontrados, um se trata de manuscrito com diversas alterações redigidas à mão, e o outro, da referida letra reescrita em máquina e contendo as informações de identificação, bem como data ao final e um código numérico manual de catalogação acima do lado direito.

TUPY-GUARANY

Guarânia de R. Salinas e Elpídio dos Santos

Ouvi uma linda canção
 Chegada agora por aqui
 É mais que uma exaltação
 À raça tupy-guarany

Tão privilegiada é a terra onde vê nascer
 O sol quente por detrás da linda serra azul
 O seu privilégio é no céu aparecer
 Feito pelas mãos de Deus, o Cruzeiro do Sul

Existe um lindo céu azul
 Sobre as montanhas do Brasil
 Em toda América do Sul
 O mar é sempre cor de anil

Sua raça é altiva e forte como o sol de abril
 Vai de encontro à própria morte sem esmorecer
 Como leão valente, ataca o inimigo vil
 Quando é preciso a sua terra defender
 Tupy...
 Guarany...

01.set.1954

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

(SEM TÍTULO)

Guarânia – Música de Manoel Marques e letra de Elpídio dos Santos

Reconheço a voz
 Tristonha a cantar
 Junto ao violão
 A luz do luar
 Vem ornamentar
 A minha canção.
 Como tem valor
 Resto de um amor
 Que também foi meu
 Pobre coração
 A velha paixão
 Hoje reviveu...

Ó amor... vá, por favor...

Tenha compaixão
 Para que falar
 Do que já morreu...
 Para que lembrar,
 Pois ao acordar
 Quem chora sou eu.

07.jul.1959

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

Rasqueado**CÍLIOS**

Rasqueado de Elpídio dos Santos

Quando cai um cílio
 No seu rosto lindo
 Algo de mistério
 Vem no seu olhar...
 Contra um dedo amigo
 Logo o comprimindo
 No que você deseja
 Começa a pensar...

Tenho ciúme do seu pensamento
 Meu maior tormento
 É a incerteza se ele está em mim
 Pergunto em pranto

Sofrendo tanto
Cílios vão caindo
E você sorrindo
Sem dizer-me sim

ETERNA SOLIDÃO

Rasqueado de Elpídio dos Santos ou Elpídio dos Santos, Piraci e Afonso P. Figueira

I
Meu amor me abandonou
Eu fiquei na solidão
A saudade fez morada
No meu pobre coração
Quantas lágrimas sentidas
O meu rosto recebeu
E o pranto que rolava
Meu lencinho umedeceu ai ai BIS

II
Desde a nossa despedida
Nunca mais pude cantar
Transformou a minha vida
Num eterno soluçar
Eu me lembro quando ela
Veio alegre me abraçar
Bem juntinho da janela
Numa noite de luar ai ai BIS

III
Já perdi toda esperança
De voltar o nosso amor
O desprezo, por vingança,
Entre dois só traz rancor
Quando ela voltar chorando
E o perdão vir me pedir
Eu já estarei casado
E feliz vivo a sorrir ai ai BIS

15.fev.1968

Localizei dois registros desta letra, ambos manuscritos, sendo que num deles não aparece título e a autoria está grafada com os nomes de Elpídio dos Santos, Piraci e Afonso P. Figueira. Já na outra escrita aparece apenas o nome de Elpídio como autor, a inscrição "S. Luiz, 15-2-68" e logo na linha abaixo a dedicatória: "Ao meu amigo Geraldo". Pelo fato de não ser possível a definição exata da autoria, optei por relatar as informações do modo como foram registradas pelo autor.

NÃO SEI CHORAR

Rasqueado de Elpídio dos Santos
(Para as Irmãs Galvão)

Eu não tenho namorado
Não gosto de agrado
Que essa gente tem
Quero viver sossegada
Despreocupada
Sem amar ninguém
Eu ainda sou criança
Guardo uma esperança
Não quero casar
Sei que todo casamento
Sempre traz tormento
Sempre faz chorar

Minhas lágrimas não vêm
Molhar o meu vestido
Pois não sei chorar
Gosto bem de uma sanfona
E de um violão sentido
Só pra mim cantar
Um rasqueado paraguaio
Quando o mês de maio
Vem cheirando à flor
Canto até de madrugada
Sem pensar mais nada
Pois não tenho amor

Até a lua fica vendo
Parece querendo
Na terra descer
Para ouvir um rasqueado
De verso dobrado
Que eu sei fazer
Ela está apaixonada
Por alguém na estrada
Que vive a cantar
Olho e vejo claramente
Quando de repente
Começa a chorar

Minhas lágrimas não vêm
Molhar o meu vestido
Pois não sei chorar
Gosto bem de uma sanfona
E de um violão sentido
Só pra mim cantar
Um rasqueado paraguaio
Quando o mês de maio
Vem cheirando à flor
Canto até de madrugada
Sem pensar mais nada

Pois não tenho amor

25.jun.1955

A letra sobrescrita foi retirada do “Caderno do avião”, sendo que encontrei apenas mais um registro da mesma, datilografado numa folha solta. Entre elas apenas um e outro termo que foi corrigido e transposto para o caderno.

NOITE DE LUA

Rasqueado de Daniel R. Salinas e Elpídio dos Santos

Longe uma guitarra
Alguém a tocar
Convida a sonhar...

Na hora em que a vida está adormecida
Que lindo é ouvir na minha fronteira
Uma brasileira triste a cantar
Despreocupada, num banco sentada
Parece pedir para que Deus mande
E faça sempre grande as noites de luar

De lá do Paraguai
Um lamento vem
Na voz de um sonhador
Que canta também
Sonhando sem dormir
Vaga pela rua
Cantando a sua dor
Em noite de lua

Naquela fronteira onde termina o Paraguai
Vive a malaguenha na voz portenha do seu cantor
Começa o Brasil que uma canção recordando vai
Na voz tão morena da mesma pequena
Por quem tenho amor

Desta letra encontrei dois registros manuscritos e um escrito em máquina, no qual estão retificadas as alterações feitas à mão nas duas anteriores, bem como há também a forma musical da canção e seus autores. Seguindo estas evidências, presumivelmente o texto datilografado é a versão final da canção, motivo pelo qual está acima transcrito.

PEZINHO DE CRAVO

Rasqueado de Elpídio dos Santos

Aquele pezinho de cravo
Que você plantou
Foi murchando e secou
De saudade morreu

Você prometeu voltar
 Nunca mais voltou
 E ainda levou
 Para longe o amor
 Que era só meu

Meu pezinho de cravo
 Morreu
 Matou minha esperança também
 Eu não canto e não choro BIS
 Porque seu amor
 Não é de ninguém

Dois registros desta letra foram localizados, sendo o primeiro deles um manuscrito composto de duas folhas. Numa delas aparece a letra toda, porém com a segunda estrofe inteira riscada à mão; e na outra, apenas a segunda estrofe reescrita com alterações. Em outro dos registros, este datilografado, está a letra completa, apenas com uma pequena mudança de palavras no terceiro verso; aqui ainda aparecem as identificações do título, forma musical e autor, como era de costume constar na maioria das composições de Elpídio, sendo esta a versão acima transcrita.

PIÇARRA

Rasqueado de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Piçarra por mim pisada
 Ficou magoada quando parti
 Pedaco do meu passado
 Pois ao teu lado foi que nasci
 Bendita e santa natureza
 Quanta beleza deu pro meu sertão
 Cedinho eu aqui passava
 E te namorava com satisfação

Subia alegre e contente
 Ver a nascente do espigão
 Cantando sobre a piçarra
 Igual cigarra no chapadão
 Mas tudo quanto é bom é pouco
 E como um louco eu te abandonei
 Agora volto novamente
 E tão diferente eu te encontrei

Um pouco de água esquecida
 Corre sem vida, a soluçar
 Parece pranto rolando
 Dos olhos quando pega a chorar
 Picada que eu tinha feito
 Ficou sem jeito até pra se passar
 Adeus ó meu sertão querido
 Eu vou sentido pra não mais voltar

09.dez.1958

Esta versão foi transcrita a partir do “Caderno do avião”, no qual aparece grafada como sendo um rasqueado. Em outros dois registros encontrados, escritos em máquina, a canção aparece classificada como uma guarânia. No primeiro deles a folha está repleta de anotações feitas à mão, versos riscados e reescritos; no segundo já aparece o texto passado a limpo com a anotação entre parênteses *Duo Brasil Moreno*, possivelmente significando que a canção foi composta tendo em mente o duo como futuros intérpretes. Outro ponto significativo é que na versão do caderno foi feita a opção pela escrita tradicional na composição, enquanto que originalmente aparecem diversos vocábulos grafados na forma do falar caipira.

Há ainda outro fato curioso acerca desta letra. Localizei outros três registros, um manuscrito e dois datilografados, porém com o título de “Cachoeira” e diferenças de alguns vocábulos no decorrer dos versos. Optei por não transcrever esta versão, visto tratar-se, praticamente da mesma letra de “Piçarra”. E como neste caso existe a versão anotada pelo compositor no “Caderno do avião”, é possível presumir “Piçarra” como a versão definitiva da canção.

TIQUINHO DE AMOR

Rasqueado de Elpídio dos Santos e Osnir Perdigão

Eu quisera o seu amor
 Nem que fosse um tiquinho assim
 Pra contar a todo mundo
 Que você gosta de mim

La la la la la la la la la la
 La la la la la la
 Guardo dentro do meu peito
 O que não posso revelar
 Tenho uma vontade louca
 Beijar sua boca e me desabafar
 Pra matar o meu desejo
 Só o beijo do meu bem
 Não tenho pressa, não me desespero
 O amor que tanto quero
 Sei que logo vem
 Não tenho pressa, não me desespero
 O amor que tanto quero
 Sei que logo vem
 La la la la la la la la la la
 La la la la la la la

29.agosto.1966

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

Jongo/ Jongada

CACHOERA

Elpídio dos Santos

Galo da terra oi dá licença	
Quero entrá vô chegá	BIS
Pra cantá no seu terrero	
Oi dá licença quero entrá	

Eu vim de longe oi	
Mais não é pra provocá	BIS
Vô cantá de visaria	
Oi faiz favô de me ajudá	

Roda de jongo oi
 Que beleza como é
 Tem até home casado oi
 Acompanhado da muié

O candonguero oi
 Nunca pára de tocá
 A puíta vai roncando oi
 Até o dia raiá

Sinhô festero oi
 Mande a chuva me moiá
 Tô sintindo a boca seca oi
 Já não posso mais cantá

Apesar de o título ser o mesmo de outra canção (Cachoeira), porém grafada utilizando o dialeto caipira (Cachoeira), são canções distintas. A canção ora transcrita, apesar de não vir identificada com a forma cancional, tudo indica se tratar de um jongo, dados os elementos nela presentes.

A respeito do termo *cachoera*, título da canção, Alceu Maynard Araújo esclarece sobre sua aplicação, ao descrever detalhes da execução do Jongo de Taubaté: “Uma vez afirmado o canto, iniciam a dança que somente pára quando a pessoa que lançou o ‘ponto’ se aproxima do ‘tambu’ e coloca a mão sobre ele e grita: ‘cachoeira’. Também quando outra pessoa deseja cantar, pede licença ao que lançou o ‘ponto’ que estão cantando, gritando ‘cachoera’! Todos param e se aproximam dos instrumentos. Assim, noite adentro, até o dealbar do dia” (*Cultura popular brasileira*, 1977, p. 77).

CANDONGUERO

Jongada de Elpídio dos Santos e Joviano de Oliveira

1º

Galo pai de angoma, no jongo chegô
 Já pediu licença e na roda cantô
 – A bença Mamãe, a bença Papai
 Boa noite povo bão de saúde como vai

CORO

Lai lai lai lai, lai lai lai lai
 Boa noite povo bão de saúde como vai

2º

Bateu meia noite, jongueiro cantô
 O primero ponto e povo ajudô

CORO

Lai lai lai lai, lai lai lai lai
O primero ponto e povo ajudô

3º

Papai pede chuva, festero mandô
No primero pingô tudo se moiô

CORO

Lai lai lai lai, lai lai lai lai
No primero pingô tudo se moiô

4º

Fio pede a bença, Papai bençoô
Já gritô cachoeira, tambu não parô

CORO

Lai lai lai lai, lai lai lai lai
Já gritô cachoeira, tambu não parô

Transcrição feita a partir de dois registros encontrados, um manuscrito e outro datilografado, sendo que este continha várias informações adicionais, caracterizando-se como a versão final da letra. Câmara Cascudo, citando Alceu Maynard Araújo (em “O Jongo de Taubaté”, *Jornal de São Paulo*, 8-2-1948), fornece a seguinte definição de *candongueiro*: “Instrumento de percussão usado nas danças populares do interior paulista, especialmente nos jongos. ‘O candongueiro é um atabaque menor, sendo mais afunilado e, conseqüentemente, o seu som é mais agudo’” (*Dicionário do folclore brasileiro*, 1979, p. 186).

VISARIA

Jongo - Letra de Elpídio dos Santos e música colhida por Elpídio dos Santos

(Foguete) Viva o Céu. Viiiiva. Viva o Festero. Viiiiva. Viva a Festa. Viiiiva. Viva a Povaria inteiro. Viiiiva.

(Tambu) Ai Papai. Vim cantá na sua festa ai ai. Vô cantá de visaria Papai. (Tambu) em ritmo.

Até agora, oi muito galo aqui cantô
Porque o dono do terrero
Oi Pai Fragoso não chegô

Galo da terra oi dá licença vô chegá
Pra cantá no seu terrero
Oi dá licença quero entrá

Eu vim de longe oi mas não é pra provocá
Vô cantá de visaria
Oi faiz favô de me ajudá

O candoguero oi nunca para de tocá
A puíta vai roncando

Oi até o dia clareá

Sinhô festero oi mande chuva me moiá
 Tô sintindo a boca seca
 Oi já não posso mais cantá

Transcrição feita a partir de um único registro datilografado. Nota-se a semelhança com os versos de “Cachoera” (p. 225), provavelmente em associação com a dinâmica da performance do jongo, em que os participantes cantam de improviso, porém utilizando certos versos “de uso corrente” naquele determinado meio.

De acordo com o site *Jongo da Serrinha*, entre os diversos tipos de pontos de jongo, há o de visaria, que serve para “alegrar a roda e divertir a comunidade” (<http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/>).

(SEM TÍTULO)

Jongo de Elpídio dos Santos

Ai meus irmão
 Papai Fragoso já chegô
 Papai Fragoso põe um ponto, ninguém pode desatá
 Ai ai ai ai ai ai
 Galo novo sem espora perde o jeito de cantá

Aonde mora jacaré, pato ali não vai nadá
 Lugá que vive taraíra, lambari vai se arriscá

Ai meus irmão
 Papai Fragoso manda entrá
 Papai Fragoso dá licença pra todos galo cantá
 Ai ai ai ai ai ai
 Papai é do agoromento, vamos agoromentá

Localizei um único registro desta letra, manuscrito, que, apesar de não vir identificado com título e nem forma cancional, identifiquei tratar-se de um ponto de jongo, dado o seu conteúdo, motivo pelo qual foi inserido no referido item desta coletânea.

Amaral aponta as variações taraíra, tarira e traíra, definindo-os como “certo peixe conhecido”. (*O Dialeto caipira*, 1982, p. 185)

Rancheira

AMOR INGRATO

Rancheira de Elpídio dos Santos
 (Irmãos Galvão)

Teve uma festinha em casa
 Quente como brasa
 Bom cateretê
 Só eu não fiquei contente

Tinha muita gente
 Mas faltô você
 Todo mundo ali cantando
 Eu sentei chorando
 Perto do portão
 Lá de longe onde estava
 Só você pisava
 No meu coração

Eu passei a noite inteira
 Vendo a brincadeira
 Sem querer brincar
 Meu amor que interessava
 Ali não estava
 Pra nós dois dançar

Eu perdi toda esperança
 Quando uma criança
 Veio me contar
 Que você foi convidado
 Para um batizado
 Sanfona tocar
 Eu fiquei desesperada
 Não quis ver mais nada
 Só pensando assim
 Meu amor é tão ingrato
 Por ele eu me mato
 E não tem dó de mim.

21.out.1955

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado. Curiosamente, na identificação da forma cancional e autoria da canção, aparecem o nome de Elpídio dos Santos e, na linha abaixo, Irmãs Galvão entre parênteses. Assim, não é possível saber ao certo se se trata de uma parceria ou se o nome da dupla figura apenas como destinatária da canção.

MINHA FOGUEIRA

Rancheira de Elpídio dos Santos

Fiz também minha fogueira
 Na noite de São João
 Convidei meu namorado
 Pra vir tomar quentão
 Eu tirei a minha sorte
 Juntinho do portão
 Pra ver com quem eu me casava
 Pra ser o dono do meu coração

Mas a sorte é muito ingrata
 Disse que com ele

Não me caso não
 Ele então saiu correndo
 Foi chorando embora
 Sem me dar a mão

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

VELHA SANFONEIRA

Rancheira de Elpídio dos Santos e Waldir Machado

Eu fui tocar na casa da Rosinha
 Mas Siá Mariquinha
 Velha solteirona
 Disse que era diplomada
 Numa escola de sanfona
 Pegou então minha semitonada
 Puxou o fole até virar pra trás
 Ela só tocava
 Foc foc foc foc foc
 E nada mais

Eu fiquei observando
 E percebi que estragou toda a festa
 E a velha só tocava foc foc foc
 Até suar na testa
 Não largava da sanfona
 Num cantinho fui sentar
 Foi essa agonia
 Até romper o dia
 Sem ninguém poder dançar

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado, com alterações de alguns trechos feitas à mão na segunda estrofe.

XODÓ DO SERTANEJO

Rancheira de Elpídio dos Santos

A ranchera vai de roda
 Como está na moda
 O povo pede bis
 O xodó do sertanejo
 Quando eu toco vejo
 Quanto eu sô feliz
 Tão contente vô tocando
 Tudo vai tirando
 Dama pra dançá
 Só no canto fica um moço
 Erguendo o pescoço
 Só pra me enxergá

Quando acaba a contradança
 Vem uma criança
 Para me falá
 O Tiãozinho da Nhá Rita
 Acha ocê bunita
 E manda perguntá
 Se você tá resolvida
 Se amarrá na vida
 Pra mandá falá
 Ele diz quando ocê canta
 Parece uma santa
 Dentro do altá

Eu fui respondê cantando
 Ele foi me oiando
 Com toda atenção
 Só pra vê o que eu dizia
 Com muita alegria
 Si era sim o não
 Do jeitinho qu'eu estava
 Só assim cantava
 Alto como quê
 Ó meu rocerinho lindo
 Que está me ovindo
 Gosto de você

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

Toada canção

A CACHOEIRA DA SAUDADE

Toada canção de Wilson Roncatti e Elpídio dos Santos

Debaixo da castanheira
 Vi um resto de cachoeira
 Sem força até pra gemê
 Encanto da natureza
 Que perdeu toda beleza
 E vai morrendo sem querê

No meu tempo de criança
 A cachoeira era esperança
 Que pra mim sempre sorria
 Fui crescendo e transformando
 Com outras coisas sonhando
 E do futuro eu não sabia

Numa noite, fui me embora
 Inda bem me lembro agora
 Era tão lindo o luá
 E passado muitos anos
 Eu volto com desengano
 Pra nada mais encontrar

No lugar de uma paineira
 Bem defronte da cachoeira
 Um açude foi criado
 Com saudade e com que mágua
 Com meus zóio cheio d'água
 Vejo ali bebê o gado

Debaixo da castanhera
 Vejo um resto de cachoeira
 Sem força até pra gemê
 Quasi morto de tristeza
 Pergunto pra natureza
 O que foi feito de você

No caso específico desta letra, com base em observações de outras transcrições de obras criadas em parceria por Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti, foi possível constatar que era frequente Wilson escrever uma letra (obviamente assinada somente por ele próprio) e entregá-la para Elpídio, que fazia adaptações que julgava serem pertinentes para a elaboração final da canção. Neste caso encontrei um registro datilografado com o título *A cachoeira da saudade* e com a inscrição "Toada canção de W. Roncatti". Localizei, ainda, outra versão, esta manuscrita com a grafia de Elpídio, porém apenas com a identificação do título *A cachoeira da saudade*, sem a indicação da autoria, e com a estrutura inteira reescrita, com diversas adaptações e, principalmente, o encurtamento dos versos, transformados em redondilhas maiores. Por conseguinte, e com base em outros registros envolvendo os autores, deduzi que a versão acima transcrita, modificada por Elpídio a partir de um texto de Wilson, transformou-se na versão final da canção que teve a colaboração de ambos, constituindo-se assim em mais uma parceria da dupla.

BRIGUEI COM A FELICIDADE

Toada canção de Elpídio dos Santos

Hoje briguei com a felicidade	
Agora vou viver ao Deus dará	
Não quero amor	
Pra não ter mais saudade	BIS
Que maltrata tanto	
Não sei porque será	

Ai ai ai	
Dessa tal felicidade	
Ir atrás não convém	
Ai ai ai	BIS
Ela é tão ingrata	
Não tem dó de ninguém	

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

CORAÇÃO DE PAI (versão 2)

Toada canção de Elpídio dos Santos

Quem nasceu pra sofrê só tristeza tem
 Não adianta cantá, não adianta teimá
 Alegria não vem
 Vê mulher chorá eu não posso não
 E a minha coitada derrama o seu pranto
 Com toda razão
 Como Deus me ajudô, no meu beira-chão
 Eu criei meu filhinho com todo carinho
 Do meu coração
 Ensinei rezá uma oração
 E agora o coitado de mim foi robado
 Por ingratidão

Sofro demais, não posso aguentá
 Roubaram meu filho, eu vivo a chorá
 Não posso mais de tanto gritá
 Entreguem meu filho que eu quero abraçá

Eu queria sabê o que foi que eu fiz
 Pra essa gente malvada sem coração
 Me fazê infeliz
 Só eu mesmo sei como é que estô
 Já não como, não bebo, não durmo
 Com a dor que em meu peito ficô
 Como eu era feliz quando vim pra cá
 Temperava a viola, sentava na porta
 E pegava a cantá
 Mas sem eu querê chegô a traição
 Carregaram meu filho que era a alegria
 Do meu coração

Sofro demais, não posso aguentá
 Roubaram meu filho, eu vivo a chorá
 Não posso mais de tanto gritá
 Entreguem meu filho que eu quero abraçá

A outra, entre as duas letras que foram encontradas com este mesmo título. Há também variação na nomenclatura das formas musicais denominados pelo autor.

TRISTE SERESTA

Toada canção de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

(DECLAMADO)

Foi numa valsa tristonha

Que o seresteiro cantava
 A cabocla soluçava
 Pela voiz do violão
 E disse assim pro rapaiz:
 De você, não esqueço mais
 Andará sempre comigo
 Dentro do meu coração
 Ele, cego de esperança,
 Guardava como lembrança
 Essa valsa da ilusão
 Depois... ela foi-se embora
 E o caboclo que não chora
 Chorô na separação
 Muito tempo já passado
 Por ela tão desprezado
 Essa valsa recordô
 E se lembrô, que amargura
 Da cabocla com locura
 Outra vez ele chorô...

(CANTADO)

I
 Veio a dor duma saudade
 Da cabocla que foi sua
 E pegando o violão
 Ele saiu pela rua
 Foi cortando serração
 Com o pranto no oiá
 Na casa que ela dexô
 Feiz a seresta chorá

II
 E as corda do seu pinho
 Em profunda nostalgia
 Acompanhava o cantor
 Na sua triste melodia
 Entre os ramo da rosera
 Lindo vulto apareceu
 Era ela, sua amada
 E o caboclo estremeceu

III
 Ele parô de cantá
 Sem sabê o que fazia
 Quando uma estranha voiz
 Muito triste assim dizia
 Eu morri há muito tempo
 Fui ingrata namorada
 Por tudo quanto te fiz
 Quero agora ser perdoada

IV

Sumiu no manto da noite
 A voz de sua paixão
 E o caboclo entristecido
 Debruçô no seu violão
 Nesse encontro tão chocante
 O coitado faleceu
 Na outra vida se encontraro
 Novo amor assim nasceu

No único registro desta letra que foi encontrado, numa folha datilografada, também há uma anotação manuscrita com os nomes “P. Bento e Zé da Estrada”, muito provavelmente havendo a intenção de que a dupla gravasse a canção.

Cateretê**CASAMENTO DE CABOCLO (versão 1)**

Cateretê de Elpídio dos Santos

Eu fui festá numa função, e entrei na igreja
 O nhô Bento capelão já cantava a ladainha
 E depois tinha leilão oi ai
 Pra arrumá a capelinha oi ai
 O leiloero era o Bastião...
 Primo-irmão da nhá Candinha

Eu fingia que rezava, mais meu zóio tava oiando
 A cabocra que piscava para mim de vez em quando
 Do lugá aonde eu tava oi ai
 Vi as véia cuchichando oi ai
 Todo mundo já me oiava...
 Eu dali saí raspando

Fui pro lado do terrero, perto do carramanchão
 Onde aos grito o leiloeiro dava início no leilão
 Rematei um tabulero oi ai
 Cum fror de mangilicão oi ai
 Praela ofereci ligero...
 Co a maior satisfação

Notro meis na capelinha todo mundo foi espiá
 Não havia ladainha, nem o sino a repicá
 Eu de branco co a Ritinha oi ai
 Seu vigário tava lá oi ai
 No artá da igreja...
 Pra fazê nós dois casá

No que o padre foi falando, eu prestei muita atenção

Quanto tempo vai passando, não me esqueço as oração
 Fiarada tá chegando oi ai
 Pra grandeza do sertão oi ai
 E a Ritinha eu mais amando...
 Dentro do meu coração

03.fev.1968

Foram encontradas duas versões para esta letra. No registro sobrescrito, que foi manuscrito, o autor classifica a canção como cateretê, dividindo a estrutura do texto em seis sextilhas. O primeiro e segundo versos de cada estrofe são formados pela junção de duas redondilhas maiores, sendo todo o restante da escrita formado por versos comuns de redondilha maior. Nesta versão aparece data.

Função: dança, fandango (*O dialeto caipira*, Amadeu Amaral, 1982, p. 136).

CHARANGA VELHA

Cateretê de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Comprei um carro na praça
 Do tempo da minha vó
 O carro corria muito
 Mais tinha uma porta só
 Fui fazê uma pescaria
 Pras banda do giricó
 Chegemo às treis da manhã
 Já fumo pescá de anzó

Nóis se perdemo no mato
 Mais eu vi uma muié
 Perguntei duma saída
 Pra banda da Vila-ré
 Ela intão me respondeu
 Eu não sei pra onde é
 Apertei o pé no breque
 Acertei na marcha ré

O carro deu um pinote
 Foi por riba da muié
 Companhero intão gritô
 Pegô só o dedo do pé
 A véia saiu correndo
 Parecia um buscapé
 Igual um isputinique
 Passô lá no Tremembé

Eu disse pro companhero
 Vá rezando e tenha fé
 E depois da nossa prece
 Arranquemo os dois buné
 Nóis apiemo do carro
 Pra toma um bão café

Estorô os quatro peneu
Nóis vortemo tudo a pé

Em outra versão datilografada da letra há algumas pequenas variações. Por exemplo, na primeira estrofe está grafada a palavra “mocotó” ao invés de “gircó” e na terceira estrofe consta a palavra “fuzil” no lugar de “isputinique”.

DESPEDIDA DE POUSO ALEGRE

Cateretê de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Despedi de Pouso Alegre
No finalzinho do dia
O sol por trás das montanhas
Agonizante morria
Vi bandos de passarinhos
Assentando nas ramagens
Alegrando a invernada
A mais linda das paisagens
Passei o Sapucaí
Que dá boa pescaria
A água banhando as pedras
Naquela tarde sombria

Passei por Camanducaia,
Cambuí e Bandeirantes,
Itapeva e Extrema
Que fica um pouco distante
Pouso Alegre é a cidade
De povo hospitaleiro
Disse adeus à morenada
Daquele torrão mineiro
Meu peito suspirou triste
Quando despedi chorando
Adeus cidade mineira
Que tão longe vai ficando

Agora que estou distante
Daquela boa cidade
Quando a noite vem chegando
Eu sinto tanta saudade
Lá o céu é mais azul
E o campo mais verdejante
A natureza e o horizonte
Faz a lua mais brilhante
Nunca mais esquecerei
O que vi nesse roteiro
Que existe sinceridade
Em Pouso Alegre mineiro

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado. Nesta letra, um aspecto peculiar é que o autor descreve cenários de regiões de Minas Gerais, utilizando, em alguns casos, o jeito mineiro de se expressar em determinados contextos. Por exemplo, é comum ouvirmos em certas localidades mineiras o sujeito dizer frases do tipo *Eu formei há muito tempo*, ao invés de *Eu me formei há muito tempo*. De modo semelhante, Elpídio se utilizou dessa supressão do pronome oblíquo átono nos seguintes versos: *Despedi(-me) de Pouso Alegre* (1º verso), *Quando (me) despedi chorando* (22º verso) e *Nunca mais (me) esquecerei* (33º verso).

Cururu/ Moda cururu

CACHORRO PAQUERO

Moda cururu de Elpídio dos Santos

Eu sô um home esquisito
Não gosto de nada
A minha diversão
Era noite de luá
Vê cachorro correndo
No virá do espigão

Puis meu cachorro na toca
Fiquei no carrero
Num pé de bambu
Eu pensei que era paca
Afinal era cobra
Venenosa urutu

Essa malvada serpente
Num bote traiçoero
O cachorro mordeu
Ele oiô cum zóio triste
Dispidindo do mundo
Co gemido que deu

Meu cachorrinho morreu
Nessa ingrata caçada
Que eu fiz no grotão
Coitadinho foi caí
Bem defronte da porta
Do compadre Bastião

Perdi o gosto da vida
E jurei nunca mais
Neste mundo caçá
A minha véia ispingarda
Eu quebrei na portera
Fiz cavaco avuá

Hoje sô home sozinho
 Não tenho alegria
 No meu coração
 Quanto mais vivo mais sofro
 Sô um véio quebrado
 Pela recordação

02.mar.1955

Foram encontradas três fontes desta letra, uma manuscrita e duas datilografadas. No manuscrito aparecem algumas palavras riscadas e substituídas por outras. Essas correções do autor aparecem transpostas para as versões datilografadas, podendo ser deduzido, daí, que foram passadas a limpo, devendo ser as definitivas. Entre as versões escritas em máquina, uma delas contém data ao final e uma anotação na parte superior direita que parece ser um código pessoal para arquivamento. Diante das evidências, presumi ser esta a versão final pretendida pelo autor, a mesma acima transcrita. Paquêro: cão treinado na caça de pacas (*O dialeto caipira*, Amadeu Amaral, 1982, p. 160).

NATUREZA DO SERTÃO

Cururu de Elpídio dos Santos

Só por oví falá
 Vancê sabe o que é sertão – ai ai ai
 Mais nunca andô por lá
 Eu garanto inté que não – ai ai ai
 Escuite eu vô conta
 Pra vancê como é
 O sertanejo reza
 Sua devoção com fé – ai ai

Tem um ranchinho erguido
 No lombo do espigão – ai ai ai
 De lá se enxerga a vida
 E a beleza do grotão – ai ai ai
 Tem um nambú piando
 Pra muié que se perdeu
 E a cachoera roncando
 Com a voiz que Deus lhe deu – ai ai

Sabiá não fecha o bico
 No amarelo pé de ipê – ai ai ai
 Arremedando eu fico
 Isso eu juro pra vancê – ai ai ai
 Sentado na portera
 Junto ao córgo a soluçá
 Espero que a rocera
 Não demore ali passá – ai ai

Um carro a rodá
 Vai sumindo na picada – ai ai ai
 Alguém que vai lenhá

No ataio da queimada – ai ai ai
 O carro vai cantando
 Sem sabê o que é que diz
 Na frente vai andando
 O carrero que é feliz – ai ai

Se chove é uma beleza
 Coberto tudo em véu – ai ai ai
 O mato e a natureza
 Bebendo água do céu – ai ai ai
 Uma viola tocando
 Feita de pau de cuié
 Rocero tá cantando
 Só pros fio co a muié – ai ai

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

O NEGRINHO

Cururu de Elpídio dos Santos

Negrinho, quem deu licença
 Pra no meu terrero entrá?
 Ajoelhe e me peça a bença
 Pois você vai apanhá
 “Por favor não me castigue
 Eu vim correndo lhe avisá...”
 Tampe a boca desse negro
 Pra ele não podê falá

Dois home amarraro forte
 O negrinho no morão
 Cortando de chicotada
 Bem na frente do patrão
 Um sabugo na garganta
 Amarrado pé e mão
 O sangue dum inocente
 Ia vermelhando o chão

Por seu grande atrevimento
 A justiça eu vô fazê
 Vai ser grande o seu tormento
 Apanhando até morrê
 Desta vinda na fazenda
 Ele vai se arrendê
 Mais o arrendimento
 É o patrão que ia tê

Ouvindo uma gritaria
 O patrão estremeceu

O seu filho Zé Maria
 No rio desapareceu
 O aviso do negrinho
 O malvado compreendeu
 Era pra salvá seu filho
 E o assassino enlouqueceu

Desta letra encontrei um registro datilografado, contendo várias indicações de trechos alterados, e também outro registro datilografado, já com as referidas alterações passadas a limpo, que se encontra acima transcrito.

Toada baião

CHEIRO DE MATO

Toada baião de Elpídio dos Santos

Ouvi dizer que ela foi embora
 Foi só pra ver a lua lá da serra
 Estou pensando que também agora
 Vou de novo lá pra terra
 Onde o cheiro do mato virgem
 É o perfume da morena
 Que vai assistir à missa
 Na capelinha pequena
 Onde a lua é mais bonita
 Onde o sol tem mais calor
 Onde a saracura grita
 Pra chamar o seu amor
 Onde existe serenata
 Quando a noite é de luar
 E quem vai pra essa terra
 Não quer mais de lá voltar

29.abr.1956

A versão acima transcrita é a que consta no “Caderno do avião”, sendo que, além desta, encontrei outra manuscrita e três datilografadas. Entre esse material há várias indicações de trechos modificados e entre os escritos em máquina, em dois deles a letra aparece transposta para o dialeto caipira e no outro aparece a classificação da forma cancional como toada. Foi possível observar, neste caso, que o autor realizou diversas adequações que julgou serem pertinentes até a versão final transposta para o caderno.

RANCHINHO

Toada baião de Elpídio dos Santos

Eu fiz meu ranchinho
 Na sombra dum jatobá
 E dei pro meu benzinho

Uma rede pra balançá

O resto a gente arruma
Só é preciso trabalhá
Não há coisa nenhuma
No mundo igual meu ranchinho
Não há...

23.nov.1954

A letra acima transcrita está presente no “Caderno do avião”. Localizei mais um registro, este datilografado, numa folha solta, que contém no segundo verso os termos *de um*, que no caderno foram sintetizados para *dum* e ainda uma indicação de BIS nas duas estrofes, também excluídas da versão final. Um outro ponto que observei é que a data no registro escrito em máquina está grafada como 23/11/1954, enquanto que no caderno consta 29/04/1956. Neste caso considere a data mais antiga, por estar evidente que a obra foi concebida anteriormente à data apontada no caderno.

RESTO DE SAUDADE

Toada baião de Elpídio dos Santos e Uchôas Filho

Canta canta sabiá
Canta para consolá
O meu pobre coração
Você tem felicidade
E eu morro de saudade
Da florzinha do sertão

Neste meu ranchinho triste
Nada nada mais existe
Alegria se acabô
Dêis que foi minha muié
Meu ranchinho de sapé
Em tristeza transformô

Na aruera ali pra baxo
Bem na bera do riacho
Inda tem nosso banquinho
Quem me deu felicidade
Foi-se embora pra cidade
Me deixando aqui sozinho

Canta canta sabiá
Canta para consolá
O meu pobre coração
Você tem felicidade
E eu morro de saudade
Da florzinha do sertão

Este é o único registro da letra que encontrei. Está datilografado e contém escrito na parte superior (*Irmãos Galvão*), presumivelmente uma indicação de que a canção se destinava ao repertório da dupla.

Valsa/ Valsinha

LAGOINHA

Valsa de Elpídio dos Santos

Lagoinha pequenina
Oh menina dos olhos meus
A poesia que vem lá da serra
Abraçar essa terra
É um presente de Deus

Na calçada em noite de festa
Um violão em seresta
A voz do cantor
Entremeia os acordes bonitos
De bandas tocando
Baladas de amor...

Como está tão bonitinha
Lagoinha de tradição
Pedacinho de terra encantada
Que trago guardada
No meu coração

Localizei dois registros desta letra, ambos escritos em máquina. Em outra canção, *Minha cidade*, Elpídio exalta aspectos de sua cidade natal, São Luiz do Paraitinga. Lagoinha é sua vizinha, tendo já sido seu distrito. Em 1953 é elevada à condição de município e sua população, em 2018, foi estimada em 4.903 habitantes, segundo consta no site do IBGE (<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/lagoinha/panorama>).

MADALENA (versão 1)

Valsa – Música de Elpídio dos Santos e letra de Benjamin Nascimento

Onde andaré Madalena
Aquele pequena que tanto amei
Foi sonho, ilusão de criança
Mas de Madalena nunca esqueci
Ainda tenho em lembrança
As cartas que lhe escrevi
Guardo todas comigo
Respostas que tanto li
Eu queria rever Madalena
E sua mão à minha enlaçar
Como antes, passear no jardim
Colher flores e lhe ofertar
Mas onde andaré Madalena
Que em vão procuro encontrar
Para matar a saudade
Que vive a me atormentar

Uma, entre as duas letras datilografadas que foram encontradas com este mesmo título. Há, no entanto, diversas diferenças na composição da obra, motivo pelo qual apresento aqui a transcrição das duas versões.

MINHA CIDADE

Valsinha de Elpídio dos Santos

Minha cidade formosa
Pequena e gostosa
Da gente viver
Ao romper a madrugada
Canta a passarada
Ao sol quando está pra nascer
Da minha casa modesta
Em domingo de festa
Eu fico à janela
Ouvindo com alegria
A ave-maria
Que vem da capela

(CORO)

Ai ai ai
Minha cidade
É uma eterna canção
Minha terra, meu berço natal
Que trago imortal
No coração

Lá no larguinho da igreja
Sem que ninguém veja
Fico a observar
Quanta morena bonita
Vestida de chita
Enfeitando aquele lugar
E uma bandinha tocando
Num lindo coreto
No jardim em flor
E os namorados sentados
Em bando, trocando
Palavras de amor

04.out.1953

Esta é a forma da letra como aparece no “Caderno do avião”, contendo alterações, inclusive, grafadas no próprio caderno. Nele aparece o título *Minha terra*, com a palavra *terra* riscada e substituída por *cidade* e, ainda, uma anotação pedindo que o leitor se atente para o novo coro, o “coro correto”, como ele explica ao escrever o novo trecho. O coro anterior, que foi suprimido pelo autor, era uma exaltação à figura de Oswaldo Cruz, que também é nascido em São Luiz do Paraitinga. A respeito dessa letra, encontrei também mais três folhas soltas, em escrita datilográfica, contendo algumas variações. Uma é a reprodução fiel da letra final do caderno; na segunda ocorrem diferenças em relação à versão final do caderno, como a presença do título Minha São Luiz, a

identificação como valsa, diferenças de alguns vocábulos da última estrofe e a presença do coro que exaltava Oswaldo Cruz; na última a forma cancional aparece classificada como valseada e a letra também contém o mesmo coro de exaltação a Oswaldo Cruz.

Manqueira

MANQUEIRA

Manqueira de Renê Almeida e Elpídio dos Santos

Ô sinhá dona
Venha comigo dançá
Ô sinhá dona
Venha comigo dançá
Essa dança é diferente
Mas eu vou lhe ensiná

Uma perna deixa dura assim
E a outra a gente arrasta assim

E nesse passo a gente sai se sacudindo
As cadeira vão bolindo
Ninguém quer chegar ao fim
A sinhá dona vai gostar da brincadeira
E no fim dessa manqueira
Vai gostar também de mim

A letra de *Manqueira* se encontra registrada juntamente com uma outra letra denominada *Vamo manqueirar*, ambas numa mesma folha, datilografadas uma logo em seguida da outra, contendo várias correções também escritas em máquina. É incomum o fato dessas letras constarem num único papel; talvez porque tenham sido compostas numa mesma circunstância, seguidamente, utilizando a mesma temática e com a presença da mesma parceria. Creio que a ideia foi manter uma unidade na criação, visto que a primeira é uma descrição de como se dança o ritmo e a segunda mostra situações em que as pessoas estão praticando a dança.

VAMOS MANQUEIRAR

Manqueira de Elpídio dos Santos e Renê Almeida

Segura a dama
Menino, mas com cuidado
Pois essa dança
A tal manqueira é um achado

Si o pai da moça se zangar, quebrar o pau
Vai acabar a manqueira, vão quebrar o birimbau BIS

A velha Chica que era uma velha sapeca
Não tinha festa que ela não fosse dançar
Só procurava os velhinhos bem careca

Pois a velha era capenga e não saía do lugar
 Capengando a gritar:
 Vamos, véio, manqueirar

04.jun.1955

Como já dito nas observações da letra *Manqueira*, as duas letras (*Manqueira* e *Vamo manqueirar*) encontram-se numa mesma folha, escritas em máquina e contendo várias correções também datilografadas. No entanto, também localizei em outro registro apenas uma das letras, intitulada *Vamos manqueirar*, numa única folha. Trata-se da mesma letra com alterações trazidas dos apontamentos da versão anterior e algumas novas que foram efetuadas, como a mudança do título de *Vamo manqueirar* para *Vamos manqueirar*. Nesta versão posterior ainda aparece uma indicação de BIS na segunda estrofe, bem como data e um código numérico de catalogação manual acima, à direita.

Tupiana

MEU ÍNDIO TUPY

Tupyana de Elpydio dos Santos

Meu índio tupy
 Meu índio tupy

No meio da mata
 Perto da cascata
 Chamei por você
 Ninguém respondeu
 Eu não sei por que
 Chorei de ciúme
 Ao sentir perfume
 Da índia Aracy
 Não voltei pra taba
 Não saí daqui

Meu índio tupy
 Valente guerreiro
 Sangue brasileiro
 Não faça mais assim
 Índio tupy... índio tupy
 Igual você
 Não existe outro pra mim

Das duas versões que encontrei desta letra, uma está manuscrita e outra datilografada. Há diferença em vocábulos dos dois últimos versos da segunda estrofe, sem alteração de sentido, e também na disposição dos versos da última estrofe. Assim, me pareceu ser a versão escrita em máquina a definitiva, ainda com a curiosidade de, nela, Elpidio ter substituído o I pelo Y no título, na nomenclatura da forma musical e em seu próprio nome, como indicado no início da transcrição.

SELENITA

Tupiana de Elpídio dos Santos

Será que na lua existe
Boêmio triste
E noites de luar
Se é que lá encontro a calma
Para a minha alma
Coisa que aqui não há
Vou sair do anonimato
Serei candidato
Para ir pra lá

E como viajante sideral
Voando num foguete astral
Que pelo espaço irá me conduzindo
Sempre mais, subindo
Para lá chegar
Dizendo adeus, a Terra deixarei
Cantando ao meu violão, irei
Chegando à lua, quantas selenitas
Correrão aflitas
Para me abraçar

30.mar.1962

Localizei seis registros desta letra, sendo apenas um manuscrito e os outros restantes, datilografados. Observando o material, foi possível verificar que é na segunda estrofe que se dão as diferenças na construção dos versos. Em três deles, incluindo o manuscrito, a segunda estrofe aparece reduzida, com variações de cinco e seis versos. Já nos outros três registros a segunda estrofe aparece ampliada, variando entre nove e dez versos. Entre estes, uma versão se destaca, por possuir ao final a assinatura de Elpídio com a data 30.3.62 logo abaixo, fato este que no meu entendimento funciona como aprovação final do próprio criador, sendo assim a versão eleita para a composição desta antologia.

Trata-se de letra com temática bastante inusitada, principalmente considerando que foi denominada como tupiana, forma cancional que tinha por foco a exaltação de elementos indígenas brasileiros. Como o termo *selenita* se refere a “Suposto habitante da lua: lunícola” (*Dicionário da língua portuguesa*, 1980, p. 1542), e a letra envolve um clima de seresta juntamente com viagem espacial à Lua, aparentemente não há relação direta entre versos e música, neste caso específico.

Batuque**GARUÊ**

Batuque de Elpídio dos Santos

Garuê garuá
Quem vem defendê
É preciso chamá
Pra chegaruê garuá
E vem lá da nuve

Vamos saravá

Aqui nesta mesa
 Co Pai do Terrero
 A sua defesa
 É um santo guerrero
 Lá de cima ele vê
 E desce da nuve
 A cavalo co a espada
 A dizê:
 Tenha fé meu fio
 Que isso não pode sê
 Aqui nesta mesa
 Co Pai do Terrero
 A sua defesa
 É um santo guerrero
 Tenha fé meu fio
 Que isso não pode sê

07.mar.1956

O registro desta letra aparece em quatro folhas, duas manuscritas e duas datilografadas. A versão ora transcrita é a datilografada passada a limpo, com todas as alterações que foram efetuadas manualmente nas outras escritas.

Batuque toada

CANSEI DE SOFRER

Batuque toada de Elpídio dos Santos e Tino Costa

(REFRÃO)

Quem diz que nunca sofreu
 É porque não teve um amor
 Igual ao que foi meu
 Pra ver só que horror

1ª

É dor que dói sem doer
 Porque maltrata... não sei
 Sofri, cansei de sofrer
 Até chorar eu chorei

2ª

O amor não diz quando vem
 Nem sai quando a gente quer
 Por isso é que não convém
 Dar prosa fiada à mulher...

19.mai.1954

Desta letra encontrei dois registros, sendo um manuscrito e um datilografado. Entre eles há diferença de um trecho no quarto verso e uma inversão na ordem da segunda e terceira estrofe. Optei por efetuar a transcrição do registro escrito em máquina, pois considerei mais coerente o encadeamento do enredo, bem como o desfecho da canção. Além disso, nesta escrita constam data e um código numérico acima semelhante a um controle de catalogação manual.

Cana verde

A PARTIDA DO TREM

Cana verde de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Levantei desesperado
E corri pra estação
Quando sube que meu bem
Foi fazê a embarcação
Mais eu cheguei atrasado
Porque o trem dava a partida
Subi em cima do barranco
E cum lencinho branco
Eu fiz a despedida

Nesse dia cum tristeza
Quanta lágrima chorei
Porque o marvado trem
Na estação não alcancei
Eu senti que no meu peito
Coração quase parô
Quando ao longe escuitava
O trem que apitava
E nos separô

Vai pra mais de vinte ano
Veja só como é que estô
Na estação sempre esperando
Esse trem que não vortô
Se alguém me vê chorando
Não é por minha vontade
Se lá longe um trem apita
O coração palpita
Eu choro de saudade.

10.jan.1968

Localizei dois registros desta letra, ambos datilografados. No primeiro consta data ao final, porém não estão grafados o título e nem a forma musical da canção, apresentando forma tradicional de escrita. Já no segundo, há algumas alterações de termos, inclusive com transposição de vários deles para a forma do falar caipira. Trata-se de um registro mais completo, no qual consta, além dos autores,

também o título da composição e a classificação musical, motivo pelo qual optei por sua escolha para a transcrição acima.

Canção

SONHO DO GINETE

Canção de Elpídio dos Santos

Sob um luar de neve
Galopando tão de leve
Um ginete ia sonhando
Quase ao romper do dia
Ele ouvia com alegria
Que alguém vinha cantando

Luar, luar
E o eco lá longe também
Luar, luar
Acorde o ginete
Que o dia já vem

Cansado da jornada
Galopando pela estrada
O ginete vem voltando
Ao terminar do dia
Já é quase ave-maria
E alguém está cantando

Luar, luar
E o eco lá longe também
Luar, luar
Clareie o ginete
Que a noite já vem

Encontrei dois registros desta letra, ambos manuscritos, sendo que no primeiro são visíveis várias alterações à mão e, no segundo, a versão final passada a limpo, com anotação do título e do gênero, aspectos ausentes no primeiro registro.

Ave-maria: o fim da tarde, o entardecer (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2009, p. 228).

Canção faroeste

O TRAIADOR

Canção faroeste de Elpídio dos Santos

Conheço alguém que vive lá na igreja

Gastando o beijo de fingir rezar
Fazendo calo de bater no peito
Procura até o padre enganar

Não adianta ele viver mentindo
Deus lá do céu enxerga o que se faz
Para mentir por fora ele é um anjo
Mas tem o coração de satanás

Quando esse homem ingrato está falando
O zé povinho só diz “sim senhor”
Que vontade de sair gritando
Cuidado co esse esperto rezador

Não vai bem
Não vai bem
Na reza desse homem
Todo mundo diz amém

Se eu quisesse usar minha pistola
Tacava um tiro nesse traidor
Mas eu preciso ter minha alma pura
Pra outra vida, quando desta eu for

Encontrei um registro manuscrito desta letra com vários termos riscados e substituídos à mão, e ainda mais duas versões datilografadas, idênticas, com as anotações efetuadas a partir do manuscrito. No entanto, num desses registros escritos em máquina foram feitas mais alterações à mão e também acrescentada uma estrofe ao corpo do texto. Desse modo, considere este último como o registro final, o qual está acima transcrito.

Galopa

GAÚCHA MORENA

Galopa de Anacleto Rosas Junior e Elpídio dos Santos

Eu sô filho duma terra
Lá da ponta do Brasil
Onde longe toda a serra
É azulada cor de anil
Sô gaúcho diferente
Lá do Rio Grande do Sul
Onde o sol é muito quente
E o céu é mais azul
Onde a gaúcha com incanto
Repassa burro pagão
Aqui de cima eu garanto
Qualqué um não munta não
Ela calça uma chilena

Traz um rebenque na mão
 Essa gaúcha morena
 Criada com chimarrão
 Ai...
 Sem querê foi machucando
 O meu pobre coração

Tomei parte num rodeio
 Muntei só pra me mostrá
 Caí do macho, fiz feio
 Ela foi me levantá
 Chorando como criança
 Meu grande amor confessei
 E ela matô a esperança
 Que muito tempo eu guardei
 Passei a mão na viola
 Meu peito desabafei
 Gaúcho não pede esmola
 Nem chega aonde eu cheguei
 Arrumei minha bagage
 Não disse nada a ninguém
 Comprei cedinho a passage
 Parti no primero trem
 Ai...
 Pra São Paulo vim mimbora
 Quem ficô que passe bem

Desta letra encontrei apenas um único registro, escrito em máquina, sendo também a única, entre todo o material pesquisado, classificada como galopa.

A chamada galopa é uma das danças típicas do Paraguai e, juntamente com a polca paraguaia, estão entre as mais tradicionais naquele país. As *galoperas* (ou galopeiras, em português) são as mulheres que tomam parte na dança.

Da canção "Galopera" (Mauricio Cardozo Ocampo), que é das mais populares em terras paraguaias, foi feita uma versão em português por Pedro Bento, "Galopeira", que obteve grande sucesso popular principalmente após a gravação de Chitãozinho e Xororó, em 1972 (<http://immub.org>).

Lundu

RAIMUNDO MADRUGADA

Lundu de Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Na madrugada o silêncio é profundo
 No deserto caminha Raimundo
 Já sem força para a caminhada
 Vencido na estrada comprida do mundo
 Em seu rosto não esconde a mágua
 Derramando água do zóio parado
 Compreendeu que era o fim do caminho
 Tão cheio de espinho, e lembrô o passado

Você sabe quem é este home
 Que nas matas ele vive e dorme
 Seus cabelos caído na testa
 Olhando as floresta que na noite some
 Ele é um grande trovador
 Por um falso amor, que lhe foi tão crué
 O seu pulso não escreve mais
 E só guarda a iniciais de uma falsa muié

Assim vive pelas madrugada
 Procurando o fim da estrada
 Juramento quer ele cumprir
 Mais se antes cair e não dar a chegada
 Quer morrer feito um sertanejo
 É um só desejo, a quem derrotô
 E na cruz, que escreva um leteiro
 O nome derradeiro de um trovadô

Desta letra encontrei apenas um registro datilografado, com alguns termos alterados manualmente, conforme consta na transcrição acima.

Mazurca

LENÇO NA CABEÇA (INOCÊNCIA)

Mazurca de Elpídio dos Santos

Ela amarrô um lenço na cabeça
 Ficô bunita como um beja-frô
 Me cuidô pra dá uma voltinha
 Tão bunitinha pidiu meu amô
 Senti meu corpo arrepiá de medo
 É muito cedo pra mim se casá
 Só tenho dezassete primavera
 Não tá no tempo, não sei namorá

Ela me disse não seja bobinho
 Toma um bejinho e venha me abraçá
 Dando risada me garrô no braço
 Foi meu fracasso, comecei gritá
 Tomei no ovido um bofetão danado
 E continuô sem dó a me batê
 Saiu correndo e chamô dois soldado
 Fui dali guindado sem sabe porquê

Encontrei somente um registro desta letra, escrito em máquina. Na parte superior da folha aparece manuscrito o nome Mazzante Camilher

Mazzante Camilher é citado por Renato Teixeira na crônica “Natal de 1959”, publicada no Jornal Contato, ed. 645, de junho de 2014. No texto ele se refere à figura de “... Nhô Joaquim, personagem criado pelo saudoso e genial Mazzante Camilher, recentemente falecido”.

Maxixe

PRA VALÊ

Maxixe de Elpídio dos Santos e Conde

Vim de lá da roça
Aqui passeá
Eu gostei da troça
Peguei namorá
Uma moreninha
Tra la la la la
Me levô no escuro
Pra nós conversá
Eu fiquei com medo
Garrei a tremê
Que nem vara verde
De feijão guembê
Ela deu risada
E sem eu percebê
Já me abraçô...
Pra valê

Primeiro virei
Mexi pra escapá
Depois eu deixei
Comecei a gostá
Foi ela apertando
E o meu corpo dobrô
Estava eu gostando
A polícia chegô
Eu quis explicá
A situação
E a justa a falá
Não quero explicação
A moça ficô
Pra ir noutra vez
Mas eu de fininho
Bati no xadreiz

Entre os dois registros desta letra que foram encontrados, sendo ambos datilografados, num deles constam correções em versos da última estrofe, bem como o acréscimo, à mão, de mais oito versos a essa mesma estrofe. No segundo registro está o texto anterior passado a limpo, o qual segue sobrescrito.

Moda-de-viola

A CULPA DA SOCIEDADE

Moda-de-viola de Elpídio dos Santos e Torrinha

Este mundo é um mar de ilusão
Onde a gente navega sem rumo
Tem mocinhas que tem direção
E tem outras que já sai do prumo
Se descamba para a perdição
Faiz da vida um pequeno resumo
A culpada é a sociedade
Da felicidade
Não dá pro consumo

Os moleques não frequenta escola
Malcriado só anda na rua
Vive largado jogando bola
Na calçada nas noites de lua
De sapato rasgado na sola
Todo mundo dali se arrecua
A culpada é a sociedade
Não ter caridade
E assim continua

Essa gente que vive na venda
Só bebendo e não quer trabalhar
Este mundo não tem mais emenda
Eu não sei como vai continuar
Não trabalha não tem uma renda
Todo dia vai se embriagar
A culpada é a sociedade
A pura verdade
É preciso falar

E o jogo, a maior perdição
Faz o homem mudar seu viver
Hoje em dia se vê no salão
No baralho dinheiro perder
A mulher dando carta de mão
E dum lado o marido a torcer
A culpada é a sociedade
Da infelicidade
E o vício trazer.

Foram encontrados dois registros datilografados desta letra, sendo a transcrição feita a partir da observação de pequenas correções manuais feitas em ambos.

Polca paraguaia

MINHA CARRETA

Polca paraguaia de Daniel R. Salinas e Elpídio dos Santos

Saí sem um rumo certo
Deixei minha mãe querida
Não posso viver sem ela
Porque ela é a minha vida
Segui com minha carreta
Parece uma diligência
Tomando o pó da estrada
Porém, com muita paciência

Os cavalos corriam bem
E a carreta não virou
Mas sempre num vai e vem
Eu tocava como ninguém
Queria chegar depressa
Para abraçar alguém

Deixei alguém tristonho
Chorando ao me despedir
Saí pela estrada afora
Sonhando, mas sem dormir
Até que avistei de longe
O lugar pra onde eu ia
E só para mim falando
Cheguei onde eu queria

Quando o sol no horizonte entrou
A lua apareceu
Feliz eu cheguei cantando
Todo mundo saiu pra ver
Brilhando na luz da lua
A minha carreta chegando

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado, em que há uma retificação manual, tendo sido inserido um verso a mais na última estrofe.

Samba regional

SÔ PAULISTA

Samba regional de Elpídio dos Santos

(SOLO)
Oh! Minha gente, quero saber

Donde vem o lua-a-ar
Que faz a gente, que era contente
Sem querer, chora-a-ar

(CORO)
Vem, vem lá do sertão
Onde está tristonho um ranchinho de sapé
Onde o meu coração
Chora por amor duma muié

(CORO)
Quem você é, da donde ocê vem
Pra onde ocê vai, io-io
Queremo sabê o seu cumprimisso
Pra dá seu valô-ô-ô

(SOLO)
Eu sou como um qualquer
Vim da capital do meu São Paulo
Pra o sertão
Buscar uma mulher
Para governar meu coração

(CORO)
Se ocê é paulista, viva São Paulo
Do meu coraçã-ã-ão
Olha aqui esta lista que trago no peito
É da Revoluçã-ã-ão
Olá, companheiro, então qué sabê
Donde vem o luá-á-á
Que faiz a gente, que era contente
Sem querê, chorá-á-á

(CORO)
Vem, vem lá do sertão
Onde está tristonho um ranchinho de sapé
Onde o meu coração
Chora por amor duma muié

20.jan.1936

Toada infantil

HISTÓRIA DO SACI

Toada infantil de Elpídio dos Santos

Olhe o Saci-Pererê

No meio da escuridão
Ouve que está assubiando
Lá dentro do capoeirão

Toda noite eu me recordo
Da história da minha vó
Ela diz que o Saci-Pererê
Tem uma perna só...

BIS

Saci tric reinadô já vai passando
Lá no mato, balançando no cipó
Saci tric vai pulando, vai pulando
Vai pulando, vai pulando com uma perna só
Pode pular, pode pular, pode pular Saci
Pode pular, pode pular, mas fique por aí...

30.mar.1962

A versão acima consta no “Caderno do avião”; além desta, encontrei apenas outra, escrita em máquina, na qual há a identificação da forma cancional como toada infantil, uma pequena diferença na indicação da ocorrência do BIS e na organização dos versos da última estrofe.

Toada ligeira

CASAMENTO DE CABOCLO (versão 2)

Toada ligeira de Elpídio dos Santos

Eu fui festá numa função
E entrei na igreja
O nhô Bento capelão
Já cantava a ladainha
E depois tinha leilão oi ai
Pra arrumá a capelinha oi ai
O leiloero era o Bastião...
Primo-irmão da nhá Candinha

Eu fingia que rezava
Mais meu zóio tava oiando
A cabocra que piscava
Para mim de veiz em quando
Do lugá aonde eu tava oi ai
Vi as véia cuchichando oi ai
Todo mundo já me oiava...
Eu dali saí raspando

Fui pro lado do terrero
Perto do carramanchão
Onde aos grito o leiloero

Dava início no leilão
 Rematei um tabulero oi ai
 Cum fror de mangilicão oi ai
 Praela ofereci ligero...
 Co a maior satisfação

Notro meis na capelinha
 Todo mundo foi espiá
 Não havia ladainha
 Nem o sino a repicá
 Eu de branco co a Ritinha oi ai
 Seu vigário tava lá oi ai
 No artá da igrejinha...
 Pra fazê nós dois casá

No que o padre foi falando
 Eu prestei muita atenção
 Quanto tempo vai passando
 Não me esqueço as oração
 Fiarada tá chegando oi ai
 Pra grandeza do sertão oi ai
 E a Ritinha eu mais amando...
 Dentro do meu coração

Esta é a outra versão da canção “Casamento de caboclo”, em escrita datilográfica, a qual o autor denominou como toada ligeira, sendo estabelecida a divisão dos versos de modo diferenciado em relação à versão anterior, classificada como cateretê. Na transcrição acima, no primeiro e segundo versos as redondilhas maiores, que apareciam justapostas, se dividem e dão origem a versos comuns de redondilha maior. Com isso, a estrutura das estrofes aumenta de tamanho, passando a ser formada por oito versos (ou duas quadras). Nesta versão, bem como na anterior, não aparece data.

Toada regional

BALANÇO DA REDE

Toada regional de Elpídio dos Santos

Uma rede de taboa	
Amarrada num ipê	
Pra lá pra cá	
Pra lá pra cá	BIS
Nessa rede eu balançando	
Bem juntinho de você	
Pra lá pra cá	
Pra lá pra cá	

Passa o dia e chega a noite	
Lá no céu vem o luar	BIS

| E a rede balançando
| Pra lá pra cá

1961

Foram encontrados dois registros datilográficos e uma versão manuscrita no “Caderno do avião”, a qual se encontra acima transcrita. Num dos escritos em máquina, a canção é identificada apenas como toada, ao passo que no outro registro aparece como balanceio, juntamente com os dizeres: “(Especialmente para as alunas do Ginásio 7 de Setembro)”.

Valseado campeiro

TRANSPORTE DE GADO

Valseado campeiro de Elpídio dos Santos

De São Paulo ao Rio eu tomo um desvio
E deixo a rodage pra mim viajá
Tocando o berrante vai meu ajudante
Deiz dia de viagem dá pra nós dois chegá
Bem devagarinho por esse caminho
Nóis dois vai rezando pra Deus ajudá
Por mais que pareça é quinhentas cabeça
Saímo cum fé esperando chegá

E a minha boiada vai devagá

Quem lida em transporte escapa da morte
Em certos momentos que a vida tem
Porque nessa estrada há muita emboscada
Por gente malvada que vai e que vem
Transporte de gado precisa cuidado
Que é pra na internada ele não estorá
Lá em casa chorando alguém tá implorando
Dos grande perigo pra Deus me livrá

E a minha boiada vai devagá

Na bera da estrada não paro pra nada
Eu passo direito por todo lugá
Só na Aparecida defronte a subida
Encosto a boiada e subo implorá
Lá dentro da igreja sem que ninguém veja
Converso co a Virge baixinho a chorá
Peço à Padroeira Santa Companheira
Segui a viagem co seu santo oíá

E a minha boiada vai devagá

Localizei quatro registros desta letra, sendo um manuscrito e três datilografados. Observando trechos riscados, corrigidos e reescritos, foi possível estabelecer uma sequência na ordem da criação até a definição do registro que provavelmente seria a última versão escolhida pelo autor. Primeiramente, no manuscrito, aparece o título de “Transporte pesado” e duas colunas emparelhadas de versos inacabados; na primeira o eu-lírico se coloca viajando sozinho, dirigindo um caminhão durante um transporte de gado; já na segunda, ele se coloca como um boiadeiro que viaja com seu ajudante durante uma jornada de transporte de gado. Parece-me que o autor transpôs as duas ideias para depois resolver qual das duas iria desenvolver numa letra completa. Os três registros seguintes, escritos em máquina, deixam claro que a escolha foi pela história do boiadeiro, sendo que num deles aparece o título “Transporte” com data de 01.abr.1957 e, em seguida outras duas versões intituladas “Transporte de gado” e a forma cancional classificada como valseado campeiro. E, conforme segui o encadeamento das correções, eis acima a última versão que elegi como definitiva.

Sem classificação de forma musical

A LENDA DA VENTANIA

Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

A ventania esparrama o pó da estrada
 Rodamoinho levanta cisco do chão
 O taquará gemendo enverga no caminho
 Os galhos seco vai quebrando no grotão
 Na estrada velha folha seca levantando
 Dentro do peito uma dor me faz gemê
 Meu pai dizia quando o vento é desse jeito
 É mais que certo que algum padre vai morrê.

Numa tardinha veio um vento muito forte
 Eu já pensei algum vigário que morreu
 Saí correndo fui até na capelinha
 Só pra sabê o que foi que aconteceu
 Voltei tristonho com os olhos cheios d'água
 Enquanto o sino da capela já batia
 Padre João que me ensinou o bom caminho
 Fechou os olhos para sempre nesse dia.

Tudo mudou eu fui crescendo e fiquei moço
 Todo domingo na capela vou rezá
 E quando o vento vem deitando toda mata
 Num desconsolo choro sem querê chorá
 Eu me recordo do saudoso Padre João
 Da ventania que ele foi pra não vortá
 Eu sei que é lenda mesmo assim não sei por que
 Eu tenho medo quando começa a ventá

Foram localizadas duas cópias idênticas desta letra, sendo que numa delas constam algumas retificações manuais na primeira e última estrofe, as quais foram incorporadas à transcrição acima.

APRONTA O INXOVÁ

Arlindo Pinto e Elpídio dos Santos

Eu comprei um terreninho
 Bem pras banda lá de baixo
 Já fizemo um ranchinho
 Bem na bera do riacho

Apronte o inxová, Mané
 E vá prepará os papé
 Apronte o inxová, Mané
 E vá prepará os papé

Eu já tenho as aliança
 Que é de oro verdadeiro
 E pro dia da festança
 Comprei um vidro de chero.

Apronte o inxová etc.

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado

CANTA, LAVADEIRA

Elpídio dos Santos

Lavadeira, lavadeira
 Seu destino é trabalhar
 (CORO) Seu destino é trabalhar
 Lava, lava, lavadeira
 Lava roupa sem parar
 (CORO) Lava roupa sem parar.

A lavadeira canta
 Esfregando sabão
 Enquanto vai cantando
 Esquece a dor que tem no coração.

Desta letra foram localizados dois registros datilografados, com algumas diferenças na disposição dos versos e na indicação do coro. A versão eleita para ser transcrita foi a que estava acompanhada de uma partitura, feita manualmente pelo compositor logo abaixo da letra, indicando, inclusive o trecho em que está presente o coro.

CARRETEIRO

Música de Armandinho e letra de Elpídio dos Santos

A noite é linda
 E misterioso o luar
 Um carro cantando
 Rodando e os bois a puxar

A sua voz, mistério nos diz
 E o carreteiro acompanhando vai
 Ouvindo e é feliz...
 É longa a estrada
 Mas precisam chegar
 No fim da jornada
 Existe alguém a esperar
 Em melodia, a triste canção
 Vai despertar do sono
 O silencioso sertão

E o carro vai seguindo
 Pela estrada além
 E o carreteiro
 Só pensando em alguém

03.nov.1957

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado

COMPARAÇÃO

Elpídio dos Santos

No lugá aonde eu moro
 Bem no fundo do quintá
 Um pezinho de mamão
 Nasceu sem ninguém prantá
 Pequeninho e já deu fruto
 É pra gente admirá
 Nunca vi na minha vida
 Coisa mais originá

Tão pequeninho	
E um mamão tão grande	BIS

Na fazenda dum amigo
 Outro dia fui passiá
 Lá eu vi uma vaquinha
 Sem querê exagerá
 Que dava leite por duas
 Garrei logo imaginá
 É igual o mamero
 Que nasceu no meu quintá

Tão pequeninho	
E um mamão tão grande	BIS

A formiga tanajura
 Conhecida como içá

É fininha de cintura
 Mais o resto... é pra sobrá
 Reparando na bichinha
 Comecei logo a pensá
 Co pezinho de mamão
 Pode até se compará

	Tão pequeninho	
	E um mamão tão grande	BIS

No jardim lá do meu bairro
 Fui domingo passia
 Vendo os broto que passava
 Andando pra lá pra cá
 De repente, não sei como,
 Me fizeram recordá
 Do pezinho de mamão
 Lá do fundo do quintá

	Tão pequeninho	
	E um mamão tão grande	BIS

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado, no qual foi efetuada manualmente a retificação do segundo verso da terceira estrofe.

CORAÇÃO EM FESTA

Elpídio dos Santos

Moreninho lindo
 Chapéu quebrado na testa
 Quando vem sorrindo
 Uma esperança me resta

Moreno,
 Dá-me aqui sua mão
 Venha fazer a sesta
 Numa sala em festa
 Do meu coração

Transcrição feita a partir de apenas um registro manuscrito.

“CREPÚSCULO SERTANEJO”

Elpídio dos Santos

Lá distante à beira do caminho
 Bate o vento nas asas do moinho
 Cantando à natureza seus amores
 Um riacho em seu leito vai rolando
 Arvoredos, céus e montes espelhando

Cumprindo seu destino sem clamores
 E a tarde declinando sossegada
 Recebe o canto das aves em revoada
 No prelúdio sem cor do anoitecer
 É escura a linha do horizonte
 À espera da lua que desponte
 Tudo é silêncio, a tarde vai morrer

Prateados raios banham a campina
 Brilha no céu a estrela peregrina
 Como o doce ruído de um beijo
 E a tremer qual sombras vaporosas
 Por entre as ramarias sonoras
 Foge louco o “crepúsculo sertanejo”
 E lá onde a fonte rumorejava
 E a verde mata vicejava
 O sabiá não mais gorjeia
 É triste o rio que em soluço se desata
 Chora seu pranto ao longe uma cascata
 Acompanhando uma viola que ponteia

Transcrição feita a partir de apenas um registro manuscrito, em que consta a troca de um vocábulo na primeira estrofe, bem como a do último verso da composição. Nesta letra é clara a Influência da poesia romântica, evidente no emprego dos termos rebuscados e da forma solene, eloquente. Possivelmente há uma alusão ao poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, no verso “O sabiá não mais gorjeia”.

DESTINO DE ANDARILHO

Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Saí de casa pequeno
 Abandonei os meus pais
 Caí no mundo sozinho
 E não voltei nunca mais
 O vento, o sol e a lua
 Na estrada me viu crescê
 Esfarrapado andarilho
 Andando às veiz sem comê
 E assim começa a história
 Do meu tristonho vivê

Compretei os oito ano
 E numa escola eu entrei
 Por ser teimoso e briguento
 Por conta me retirei
 Eu sô mau de natureza
 E tão malvado também
 Fazia só malvadeza
 Até contar não convém
 Pensava só em maldade

No mundo nunca fiz bem

A bruto assim fui criado
Com isso não ganhei nada
Fugindo da minha casa
Seguindo o rumo da estrada
Tomava chuva ao relento
Na borda dos velho rio
Pensando muito na vida
Passava noites a fio
Fazendo fogo de lenha
Quando era tempo de frio

Se hoje estô desprezado
A culpa toda é só minha
Porque não posso voltá
Àquela vida que eu tinha
Estô pagando o que fiz
Pra repará meus pecado
E com o manto da noite
Eu penso no meu passado
Só com a morte o andarilho
Que vai ficá sossegado

Encontrei uma versão desta letra, datilografada, identificada apenas com o nome de Wilson Roncatti e uma outra, também escrita em máquina, com diversas alterações feitas à mão. Segundo Parê, filha de Elpídio, era comum o compositor receber letras de alguns de seus parceiros e, em seguida, efetuar as alterações que julgava necessárias para a adaptação musical. O caso da letra em questão é um exemplo disso, e esta que se encontra sobrescrita é a versão concebida após a alteração de diversos vocábulos, bem como a reorganização de vários versos.

DEVOÇÃO

Elpídio dos Santos

O meis de maio é meis de Nossa Senhora
Dessa flor que não descora
Linda Rosa do Senhor
Eu vô cedinho todo dia na capela
Pra oferecê pra ela
Um boquezinho de flor

Do pé de rosa nesse meis da Virge Santa
Quando o dia se levanta
Lindas flores vô buscar
É o que eu tenho para dar como presente
Para a Mãe do Onipotente
Enfeitando o seu altar

E quando eu chego, seu olhar é diferente
Ela fica tão contente

Isso qué me parecer
 E fico olhando para a Virge Imaculada
 Ela intão quer dar risada
 Como pra me agradecer

Uns deiz minuto conversamo em voiz calada
 Não precisa falá nada
 Para ela escutá
 Eu me despeço ajoelhando no assoalho
 Sô feliz no meu trabalho
 Tenho a Virge pra ajudá

Encontrei dois registros dessa letra, ambos datilografados. No primeiro, a última estrofe foi manuscrita, porém com um verso inacabado. No segundo registro há alterações de alguns termos, conferindo maior adequação da letra em termos de coesão. Assim, parece ser esta a versão final idealizada pelo autor.

FOGUETE DE COR

Elpídio dos Santos

Queimei no terreiro
 Um foguete de cor
 Pra ele ir bem ligeiro
 Buscar o meu amor

Foguete subiu
 Lá no alto ele estourou
 Todo mundo viu
 E o meu amor não chegou

Esta é uma das quatro letras com temática de "festa de São João" datilografadas numa mesma folha, todas elas constituídas por duas quadras. As outras letras são "Meu São João", "Serenoso gostoso" e "Sorte no espelho", que também compõem esta antologia. As quatro composições também aparecem em outra folha, manuscritas, em forma de dísticos e com correções feitas à mão em "Sorte no espelho", as quais foram passadas a limpo na folha datilografada. Na canção acima transcrita o último verso é também o mesmo do final da canção "Pedaço de coração", parceria de Elpídio dos Santos com o Duo Brasil Moreno e gravada pelo duo em 1961.

MADRASTA

Elpídio dos Santos e Pinheirinho

Uma história diferente
 Que contá eu não podia
 Mas vô dizê direitinho
 Só pra vê que ironia
 Minha mãe morreu criança
 E meu pai já não sentia
 Já véio arranjô muié
 A linda moça Maria

Eu tinha uma irmã doente
Sofrendo a paralisia
Só pra vê ela contente
Do seu lado eu não saía
Nossa madrasta era droga
Sem coração e vadia
Toda espécie de maldade
Para minha irmã fazia

Eu era muito criança
Pra reagi não podia
Meu pai era dominado
Pela sua simpatia
Numa noite tão chuvosa
Feiz o que a muié queria
Me botô fora de casa
Só co a ropa que eu vestia

A minha pobre irmãzinha
Com a falta que sentia
Sem ter quem lhe confortasse
Foi piorando dia a dia
Sozinha na sua cama
A coitadinha morria
Numa manhã me chamando
E eu de nada sabia

Com direito de marido
Meu pai feiz o que devia
Quando viu que sua joia
Por outro amor já caía
Se lembrô naquela noite
Quando tristonho eu saía
E trocô um falso amor
Pela vida de sua fia.

Consegui vencê na vida
Me formei como eu queria
Fui nomeado promotor
Numa longe freguesia
Para acusar um traidor
Mas quem era eu não sabia
Esse réu era meu pai
Eu não fiz o que devia

Encontrei um registro manuscrito e outro datilografado desta letra. Notei algumas diferenças de vocábulos no decorrer do texto, e que algumas correções que foram efetuadas manualmente no texto manuscrito são repetidas no registro escrito em máquina, fazendo crer, desse modo, que este último é a versão final tencionada pelo autor.

MESTRE ANTONIO

Elpídio dos Santos

Sabe de um passado
De glória, não?
Fala mestre
Antonio Pedro João

Bate o monjolo
Faz o fubá
Não chora nego, ri
Lá vem sinhá

Paraíba tá enchendo
Tá matando o cafezá
Já levô muita famia
Da fazenda Taquará

Encontrei dois registros desta letra, um manuscrito e outro escrito em máquina. A escrita acima teve por base a datilográfica, que estava organizada com a divisão de estrofes, diferentemente da versão manuscrita que aparece num texto corrido, sendo uma estrofe única, e contendo algumas pequenas variações de termos e disposição dos versos.

MEU CASEBRE

Elpídio dos Santos e Wilson Roncatti

Do meu casebre, que há tempo abandonei
De saudade até chorei
E voltei pro meu sertão
Tão diferente encontrei a natureza
Meu casebre, que tristeza
Sem ninguém, na solidão

Olhei lá longe aquela serra tamanha
E o sol beijando a montanha
Vai perdendo o seu calor
Desci no córrego onde eu brincava em criança
Em vez de doce esperança
Senti saudade de dor

Olhei chorando no passado tão profundo
Os mistérios deste mundo
Ninguém pode conhecer
Da velha casa eu sentei na antiga porta
Contemplando a tarde morta
Vendo a mata escurecer

Essa morada pra ninguém não tem valor
Mas pra mim é um amor
Este pedaço de chão

É minha terra, este rancho onde nasci
 Onde vou carrego aqui,
 Dentro do meu coração

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

MEU SÃO JOÃO

Elpídio dos Santos

Bate pé, pé, pé
 Bate mão, mão, mão
 Bate palma, bate palma
 Bate palma pra São João

Meu Seu João
 Meu São João
 Vem brincar também de roda
 Vem pegar na minha mão

Esta é uma das quatro letras com temática de festa de São João datilografadas numa mesma folha, todas elas constituídas por duas quadras. As outras letras são “Foguete de cor”, “Serenoso gostoso” e “Sorte no espelho”, que também compõem esta antologia. As quatro composições também aparecem em outra folha, manuscritas, em forma de dísticos e com correções feitas à mão em “Sorte no espelho”, as quais foram passadas a limpo na folha datilografada.

NOSSA TERRA

Elpídio dos Santos

1ª E 2ª VOZES

A nossa terra fica atrás da cordilheira

.....
 Lugar bom de se viver
 É pequenina,
 Muito simples, sem vaidade

.....
 Esperando por você

II

.....
 Vá lá

.....
 Vá lá
 Quanta coisa bonita
 Ela tem, ela dá – vá lá

A sua praça,
 Os sobrados, que riqueza

 Do Brasil colonial

O decreto de D. Pedro
Ainda vinga

.....
A cidade imperial

3ª E 4ª VOZES
A nossa terra

.....
Cem por cento brasileira

.....
Mas é cheia de amizade

(CORO)
Se quiser conhecer

.....
Vá, só pra você ver

.....
Quanta coisa bonita
Ela tem, ela dá – vá lá

II
A sua praça

.....
Um pedaço da beleza

.....
São Luiz do Paraitinga

Encontrei dois registros desta letra, datilografados e expressos do seguinte modo: uma versão está contida numa folha com a 1ª e 2ª vozes e em outra, com a 3ª e 4ª vozes; em outra versão, numa folha estão redigidas a 1ª e 2ª vozes das canções “Nossa terra” e “Sabiá”; e na segunda folha, a 3ª e 4ª vozes das mesmas canções, respectivamente. Em ambos os registros o conteúdo é idêntico.

O SERTÃO

Elpídio dos Santos e Luizinho & Limeira ou Elpídio dos Santos e Luizinho

Quando no meu sertão
De muito longe vem
Gemendo um carretão
Por esse mundo além
Roceiros vão chegando
Depois da obrigação
E um sabiá cantando
Seu canto em forma de oração

Quanta poesia existe

Nas noites de luar
 Quando um roceiro triste
 Começa a cantar
 Até a natureza
 Vibra de emoção
 Diante da beleza
 Que só existe no sertão

E lá na capelinha
 Depois que escurece
 Cantando a ladainha
 Em fervorosa prece
 O sertanejo alcança
 Tudo o que pede aos seus
 E o sertão descansa
 Na santa proteção de Deus

Localizei dois registros, ambos datilografados, desta letra. Num deles não consta o título da canção e também não aparece o nome *Limeira* como um dos parceiros na autoria, motivo pelo qual fiz constar na transcrição acima as duas possibilidades de autoria. Uma outra diferença entre eles é a inversão de ordem da segunda e terceira estrofe. Optei por transcrever a versão na qual aparece grafado o título, por ser uma informação que fornece mais indícios de que se trata da obra finalizada. Além disso, a ordem das estrofes nesta versão me pareceu mais coerente, sendo que a última delas sugere um sentido de finalização com a utilização do “E lá na capelinha...” e dos versos finais “E o sertão descansa/ Na santa proteção de Deus”.

QUERENDO CASÁ

Elpídio dos Santos

I
 Tô querendo mi casá
 Acho que não convém
 Pra casá co a Mariquinha
 I pra deixar Rosinha
 Que mais eu quero bem

II
 Gosto tanto da Rosinha
 Por sê lá do arraiar
 Mariquinha é da cidade
 Moça cheia de vaidade
 Não sabe nem cozinhar

III
 Se eu casá co a Rosinha
 Vô viver no meu sertão
 Vô cuidar da minha roça
 I tamém das prantação
 Esqueço lá da cidade
 Peço a Deus por caridade
 Pra bençoá nossa união

Desta letra encontrei apenas um registro manuscrito, o qual está acima transcrito. Com relação a alguns vocábulos, como *deixar*, *arraiar* (mesmo já alterado), *cozinhar*, *viver* e *cuidar*, creio que se adaptariam melhor ao texto se fossem transpostos para o dialeto caipira, passando a ser escritos da seguinte maneira: *dexá*, *arraiá*, *cozinhá*, *vivê* e *cuidá*.

RANCHO FELIZ

Elpídio dos Santos

Uma viola
Um cachorro perdiguero
Um cavalo no terrero
Espingarda pra berrá
Uma noite de luá
Dentro do rancho
Pendurada uma rede
Bem no canto da parede
Pro meu bem i balançá
Uma cabocra
De oiá tão feiticero
Faiz com que seu companhero
Pegue a viola pra cantá
E vem os verso
Lá do fundo do seu peito
De contá nem num dá jeito
Dá vontade de chorá

De tardezinha
Vem a lua como um gancho
Todo mundo pro seu rancho
Vem voltando descansá
“AVE MARIA”
Sabiá já vai cantando
Ou quem sabe, tá rezando
Lá no pé de maricá
Quando amanhece
Tudo muda de repente
Que alegria dá pra gente
O sertão, o seu cantá
Felicidade
Se mudô do povoado
Deixô tudo abandonado
Veio em meu rancho morá

Localizei somente um registro desta letra, que se encontra datilografada, com o acréscimo de um verso e a alteração de outro, ambos presentes na primeira estrofe. Na transcrição acima está a letra retificada pelo autor.

RIBEIRA

Elpídio dos Santos

Na mata um passarinho canta
 Seu triste cantar num soluço de dor
 Eu canto, choro e imploro
 Que Jesus do céu me mande um novo amor

Ai, Ribeira Ribeira
 Ribeira Ribeira, meu amor
 Vem pra pertinho de mim
 Vem escutar a voz de um pobre trovador

Na mata o marulhar das águas
 Dão inspiração ao mísero viajor
 As águas dos teus verdes olhos
 Têm inspirado tanto este pobre cantor

Ai, Ribeira...

Na mata quando o vento sopra
 Sente-se distante o perfume de flor
 Distante também está para mim
 O perfume saudoso do meu grande amor

Ai, Ribeira...

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado, que contém algumas correções escritas à mão pelo autor.

SABIÁ

Elpídio dos Santos

1ª E 2ª VOZES

Sabiá, meu amor
 Está cantando
 Pra alegrá meu coração
 Sabiá, meu cantor
 O mais lindo
 Seresteiro do sertão

BIS

.....
 Ô ô

.....
 Ô ô

Canta, canta sabiá
 Pra alegrá
 O mundo inteiro

3ª E 4ª VOZES

Sabiá laranjeira
 Lá no alto da palmeira
 Tá cantando, tá cantando

Tá cantando, tá cantando	
Pra alegrá meu coração	
Alegrá meu coração	BIS
Sabiá laranjeira	
Lá no alto da palmeira	
Seresteiro do sertão	
Seresteiro do sertão	

Sabiá canta sozinho	
Não precisa companheiro	
Canta, canta sabiá	BIS
Pra alegrá o mundo inteiro	

23.abr.1970

Encontrei quatro registros e, curiosamente, em todas elas há exatamente o mesmo conteúdo. O primeiro se encontra em duas folhas datilografadas, dispostas do seguinte modo: na primeira estão redigidas a 1ª e 2ª vozes das canções “Nossa terra” e “Sabiá”; e na segunda folha, a 3ª e 4ª vozes das mesmas canções, respectivamente. O segundo registro é um manuscrito em duas folhas; uma delas contém a 1ª e 2ª vozes e a outra, a 3ª e 4ª vozes. Já os outros dois registros estão datilografados e dispostos em folhas do mesmo modo que o manuscrito.

SERENO GOSTOSO

Elpídio dos Santos

Deixa cair sereno
Deixa serená
Dançando com meu moreno
Não faz mal eu me molhá

Cai sereno, cai
Na noite de São João
Cai sereno, cai
E vem molhá meu coração

Esta é uma das quatro letras com temática de festa de São João datilografadas numa mesma folha, todas elas constituídas por duas quadras. As outras letras são “Foguete de cor”, “Meu São João” e “Sorte no espelho”, que também compõem esta antologia. As quatro composições também aparecem em outra folha, manuscritas, em forma de dísticos e com correções feitas à mão em “Sorte no espelho”, as quais foram passadas a limpo na folha datilografada. Na canção acima transcrita o verso *Cai sereno, cai* também aparece por diversas vezes na canção “Cai sereno”, parceria de Elpídio dos Santos e Conde e gravada por Mazzaropi em 1955, Pena Branca e Xavantinho, e Grupo Paranga, ambos em 1982, entre outros.

SÔ ROCERA

Elpídio dos Santos

Eu sô rocera, não nego
Na sanfona eu pego
Pro meu bem oví
Já veio alguém me buscá

Pra na vila morá
 Mais não saio daqui
 Depois que eu me criei
 Só uns dia arredei
 Pra i na povoação
 Juntinho co a minha vó
 Sexta-fera maió
 Pra vê a purcissão

Lá nós fiquemo treis dia
 Pra mim paricia
 Que ia morrê
 Os moço foi se chegando
 E pra mim perguntando
 Mais quem é você
 Eu fiquei muito acanhada
 Não respondi nada
 Oiando pro chão
 Só peguei minha sanfona
 E disse eu sô dona
 De todo o sertão

Eles ficaro tão loco
 Que daí a poco
 Garraro a gritá
 O qual o qual mais queria
 Sabê si podia
 Cumigo falá
 Eu então arrespondi
 Óia o que aprendi
 Que a mãe me ensinô
 Mocinho aqui da cidade
 Só tem falsidade
 Cunfiança eu no a dô

Na roça é deferente
 Quem gosta da gente
 Não vem se incostá
 Só pega a sua viola
 E pede uma esmola
 De longe a cantá
 Rocera eu sô de verdade
 Oceis da cidade
 O amor não têm
 Sô dum caboco taludo
 Que vale oceis tudo
 E de mais ninguém

Sexta-Feira Maior: Sexta-Feira da Paixão (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2009, p. 1740).
 Conforme salienta Amaral, *purcissão* é uma metátese, do mesmo modo que *perciso*, *pertende*, *partelêra*, *agardecê*, *aquerditá* (r) (*O dialeto caipira*, 1982, p. 54).

SORTE NO ESPELHO

Elpídio dos Santos

Eu quero sabê
Com quem vô me casá
Vô tirá minha sorte
Pra São João vim me mostrá

Co Antonio eu não quero
E co Pedro também não
Eu quero olhá no espelho
E vê o retrato do João

Esta é uma das quatro letras com temática de festa de São João datilografadas numa mesma folha, todas elas constituídas por duas quadras. As outras letras são “Foguete de cor”, “Meu São João” e “Serenó gostoso”, que também compõem esta antologia. As quatro composições também aparecem em outra folha, manuscritas, em forma de dísticos e com correções feitas à mão em “Sorte no espelho”, as quais foram passadas a limpo na folha datilografada. E mesmo nesta folha ainda aparece uma última alteração feita ao final da primeira quadra. Acima está transcrita a versão final corrigida pelo autor.

TEREZINHA

Elpídio dos Santos

A nossa casinha fica bem no chapadão
Pra criá galinha e tratá da criação
Você vai pra lá, não diga que não
Você vai morá lá no meu sertão

Todo sertanejo quer viver onde nasceu
No meio do mato co a muié que Deus lhe deu
Como é tão gostosa a madrugada
Que tem chero de queimada
Que inda ontem eu queimei
Quando de tardinha o sol está pra se escondê
Eu vorto da roça cum sodade de você
Ouvindo o cantar dos piriquito
Ó que coisa, tão bunito
Explicá intê não sei

Tenho um cachorrinho e uma espingarda pra caçá
Uma rede pindurada para descançá
Tenho dois cavalinho piquira
Até parece mentira porque têm a mesma cor
Tenho um ratorinho onde faço as oração
Peço pra você acostumá no meu sertão
Tenho uma violinha encordoada
Lá no prego pendurada que é pra quando você for

Encontrei apenas um registro, manuscrito, desta letra. Havia muitos trechos riscados e substituídos por outros, tendo sido, por vezes, difícil a compreensão de todas as alterações anotadas pelo autor,

principalmente por ter sido o texto escrito em tamanho reduzido e com espaço condensado entre as linhas. Mas, por fim, após intensa observação, foi possível efetuar a transcrição total da letra, acima exposta.

Piquira: pequeno (cavalo) (*O dialeto caipira*, Amadeu Amaral, 1982, p. 166).

TROPERO

Elpídio dos Santos

Sô tropero contente
Toco minha burrada
Além do mais sô valente
Viajo de noite e de madrugada
Ai ai ai moreninha
Não me falta mais nada

Eu já andei bastante
Nunca posei na estrada
Não me lembro um instante
Ter viajado de cara amarrada
Ai ai ai moreninha
Não me falta mais nada

Sempre viajei sozinho
Nunca pedi posada
Qualqué buia no caminho
Eu ia vê e não era nada
Ai ai ai moreninha
Não me falta mais nada

Na curva dos caminho
Sempre tinha namorada
Saía manhã cedinho
E conversava até madrugada
Ai ai ai
Não me falta mais nada

Agora eu tenho dó
Das minha apaxonada
Eu casei com uma só
E as outra vive enciumada
Ai ai ai
Não me falta mais nada

11.set.1954

Desta letra localizei apenas um registro, datilografado. Do verso *Ai ai ai moreninha*, que se repete em todas as estrofes, foi riscado a palavra *moreninha* da penúltima e última estrofe, passando a constar do modo como está acima transcrito.

VAQUEIRO TRISTE

Elpídio dos Santos e Washington Moura

Numa noite bonita a viajar
Sob a luz do luar já sem cor
Um vaqueiro na estrada a cantar
Já alegre rever seu amor

O vaqueiro é eu
Que jamais cantou
Meu amor és tu
Que por outro me deixou

Transcrição feita a partir de apenas um registro manuscrito.

VOU-ME EMBORA

Elpídio dos Santos e Priminho

Eu vou-me embora
Porque já disse que vou
Eu aqui não sou feliz
Mas na minha terra eu sou

Lá pro meu lado
Todo mundo me conhece
A gente recebe o pago
Do que faz, do que merece
Um bom violeiro
Pras morenas tem valor
Nunca anda desprezado
Seja lá pra onde for

Eu vou-me embora
Porque já disse que vou
Eu aqui não sou feliz
Mas na minha terra eu sou

Pego na viola
E desabafo o coração
Sou o ai ai da morenada
Sou violeiro e folgazão
Não me acostumo
Neste grande barulhão
Deixo um abraço pra São Paulo
E vou-me embora pro sertão

Desta letra encontrei três registros, sendo um deles uma pequena folha manuscrita apenas com a primeira estrofe da composição, e outros dois datilografados, havendo num deles uma pequena correção no último verso, e, no outro, a transcrição do mesmo com a referida alteração. A tônica desta letra é muito semelhante à “Saudade de minha terra” (Goiá / Belmonte), na qual o sujeito,

caipira, manifesta grande tristeza por estar vivendo na cidade, revelando grande desejo de retornar ao sertão e seus encantos, local este, sim, favorável a uma vida feliz.

Sem classificação de forma musical e sem título

(CANÇÃO 1)

Anacleto Rosas Junior e Elpídio dos Santos

No caminho da cidade
Num lugar que nunca vi
A minha felicidade
Tava m'esperando ali
Um cabocro bem trajado
Como usa no sertão
Terno de algodão riscado
E uma violinha na mão
Seu oiá foi um chicote
Que garrô me machucá
Meu coração deu pinote
Sem querê peguei chorá
Ele oiô bem pro meu lado
E eu pedi prele cantá
Não se fez muito rogado
E cantô pra me alegrá

(ELE)

Cabocra zóio ligero
Me diga o que é que tem
Esse oiá tão traiçoeiro
Que me faiz chorá também
Nessa face cor-de-rosa
Nesse corpinho dengoso
Nessa boquinha mimosa
Que suspira tão gostoso?

(ELA)

Tem amor, tem amizade,
Tem vontade de casá
Pra nós dois i na cidade
Nos domingo passia
Quando for quasi noitinha,
Depois que a reza acabá
Vortá pra nossa casinha
E feliz nós dois cantá

(OS DOIS)

Lá na nossa freguesia
Numa tarde de S. João

O padre que nos unia
 Amarrô dois coração
 Amarrado os dois juntinho
 Muito se ama e se adora
 Quando se aparta um poquinho,
 Um que vai, os dois que chora
 Fazemo nossa novena
 Somente pra agradecê
 Aquela Santa Morena
 Que feiz nós dois se querê
 A nossa felicidade
 Nunca mais há de acabá
 Cantando aqui na cidade
 Pra todo mundo escuitá.

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado.

(CANÇÃO 2)

Anacleto Rosas Junior e Elpídio dos Santos

Tenho um cavalo gigante
 Foi presente do meu pai
 Tem um andar elegante
 Pra onde eu vô, ele vai
 Se alguém me pede um passeio
 Do lugar ele não sai
 Se corre a espora, faiz feio
 Porque ali mesmo cai.

Eu mandei fazê um arreio
 Cabeção de pura prata
 Trago que nem um espeio
 Só pra dá ar nas mulata
 Bem defronte da capela
 Dô um estralo co a chibata
 As muié sai nas janela
 Pra vê nós, quase se mata.

O peitorá e o rabicho
 Mandei fazê cum fivela
 O freio é feito a capricho
 Cum argolinha amarela
 Animar bem arreiado
 Cum muito gosto e cautela
 Dexe o cabra entusiasmado
 Pra robá quarqué dãozela.

Vô por esse mundo afora
 Chamando muita atenção

Porque todo mundo adora
 O jeito do meu baião
 Quando passo em Santa Galo
 Vô dexando o meu cartão
 Que é o rasto do meu cavalo
 Em forma de coração.

Transcrição feita a partir de apenas um registro datilografado. O termo *baião*, que aparece na última estrofe, se refere a um cavalo baio de grande porte, “cavalo gigante”, como é mencionado no primeiro verso. Segundo consta no livro *O dialeto caipira* (p. 95), baio se refere a “animal equino de cor amarelada”

Desafio

(COMPOSIÇÃO 1)

Elpídio dos Santos

(Para os meus filhos Elpídio e Regina, na festa do seu colégio)

ELE

Ontem eu levei um tombo
 Comi terra sem querê
 Trupiquei num baú véio
 Que pra mim era mecê

ELA

Eu não sô um baú véio
 Baú véio é quem me diz
 Eu me chamo Mariquinha
 Sinhá dona bem feliz

ELE

Nunca vi uma sinhá dona
 Co esse jeito de urubu
 Sinhá dona é bunita
 E tu é feia pra chuchu

ELA

Cale a boca pau de tripa
 Dê o fora já daqui
 Ocê tem bafo de onça
 Ó seu cara de saci

ELE

Mecê tá muito atrevida
 É preciso apanhá
 Vô te dá com gato morto
 Até o gato miá

ELA

Se mecê é corajoso
Venha aqui eu quero vê
Esse corpo de macaco
Como corda eu vô trocê

ELE

Mecê tá muito inganada
Não me troce não sinhora
Vô passa sebo nas perna
Vô corrê, vô dá o fora

ELA

Se mecê está cum medo
Toque aqui na minha mão
Demo um viva pra São Pedro
Santo Antonio e São João

23.jun.1964

Neste registro, único e datilografado, além da data também consta uma anotação manuscrita indicando o local da composição: "São Paulo". Por esta época, Elpídio e sua família residiam na capital paulista.

(COMPOSIÇÃO 2)

Elpídio dos Santos

A

Eu canto verso
Oito dia sem pará
Lari larai
Oito dia sem pará
Quem pensá que é mentira
Pode vim pra esprementá

B

Cheguei de viage
Oia só como é qu'eu tô
Lari larai
Oia só como é qu'eu tô
Mais não injeito parada
Sô o maió dos cantadô

A

Quem vê a cara
Não pode vê coração
Lari larai
Não pode vê coração
Sô piqueno no tamanho
Mais comigo não tem bão

B

Eu tenho reiva
 Quando encontro cum alguém
 Lari larai
 Quando encontro cum alguém
 Que só vem me provocá
 Oio e não vejo ninguém

A

Isso é verdade
 Ocê tem toda razão
 Lari larai
 Ocê tem toda razão
 Caçadô quando é medroso
 Vai no mato e não vê leão

B

Dexe de prosa
 Eu nunca fui caçadô
 Lari larai
 Eu nunca fui caçadô
 Eu só mato os urubu
 Quando diz que é cantadô

A

Ocê é porco
 Quase todo mundo diz
 Lari larai
 Quase todo mundo diz
 Anda co esse dedo sujo
 No buraco do nariz

B

Tampo o nariz
 Só p'ra não senti o fedô
 Lari larai
 Só p'ra não senti o fedô
 Do perfume de gambá
 Que aqui ocê dexô

A

Eu sô cheroso
 Todo dia de manhã
 Lari larai
 Todo dia de manhã
 Quem me põe esse cherinho
 De gambá é sua irmã

B

É bão pará

Co esse assunto de famia
 Lari larai
 Co esse assunto de famia
 Eu não posso continuá
 Já me encheu esta aporfia

A
 Ocê não presta
 Pediu água eu vô pará
 Lari larai
 Pediu água eu vô pará
 Eu tirei sua garganta
 Vamo então junto cantá

JUNTOS
 Adeus amigo
 Pra vanceis si adiverti
 Lari larai
 Pra vanceis si adiverti
 Vai tê otro desafio
 Se encontrá nós dois aqui

Neste único registro encontrado, escrito em máquina, o autor escreveu em duas folhas separadas, cada uma com a parte do respectivo cantador e com identificação numérica em cada estrofe. Optei por transcrever a sequência de como seria executada a obra para efeitos de facilitação da leitura.

(COMPOSIÇÃO 3)

Elpídio dos Santos

ELE
 Como esta porcaiona
 Não conheço otra aqui
 É mesmo certo
 Não conheço otra aqui
 Nunca limpa a dentadura
 E nem lava pra dormi...

ELA
 Esse home é muito limpo
 Mais tem chero de cebola
 É mesmo certo
 Mais tem chero de cebola
 Acredite minha gente
 Ele não usa cirola...

ELE
 O seu pobre namorado
 Num noite muito escura
 É mesmo certo
 Num noite muito escura

Foi bejá a boca dela
E arrancô a dentadura...

ELA
Quanta gente igual no mundo
Eu não sei como é que pode
É mesmo certo
Eu não sei como é que pode
Olhe a cara desse home
É igualzinha a do meu bode...

ELE
O Nhô Zé tem uma fia
E tem otra a Nhá Manoela
É mesmo certo
E tem otra a Nhá Manoela
Vô dança co a fia dele
E você fia ca dela...

ELA
O negócio não tá bão
Essa agora foi demais
É mesmo certo
Essa agora foi demais
É melhor pará com isto
E nós dois fazê as paiz...

AMBOS
Vamo agora cantá junto
Cumbinando nossa voiz
É mesmo certo
Cumbinando nossa voiz
Pra saudá todessa gente
Que bateu palma pra nós...

Poema sertanejo

A VOLTA DA RITINHA

1
Eu vô contá uma história
Que não tem fama nem grória
Um caso a açucedeu
Dum cabocro brasileiro
Um trabaia dô rocero
Esse cabocro, sô eu.

2

Na minha antiga vivenda
Tinha o terrero da venda
Uma pontinha, um taboá
Atrais do brejão danado
Nasce o meu corguinho amado
Onde eu vivia a brincá.

3

Tinha além do nosso rancho
Feita de pau e de gancho
Outra casa sem vaidade
Ali deisde criancinha
É que morava a Ritinha
A minha felicidade.

4

Pra sofrê ninguém tem pressa
Pois a dô não interessa
Pinicando o coração
Um vive de quarqué jeito,
Otro vive sastifeito
Sem conecê a ilusão.

5

Dezassete ano passado
Tô ainda bem lembrado
Foi ansim, eu vô contá:
Pra dizê, não sô feliz
A muié que eu tanto quis
Resorveu me abandoná.

6

Quando tudo vai direito
O coração lá no peito
Até parece cantá
Mais se não dá nada certo
A gente escuita de perto,
O pobezinho chorá.

7

Cansei de vivê sozinho
Sem tê nada de carinho
Sem ninguém pra me abraçá
Sentado na minha rede
Amarrada na parede
Gemendo pra lá, pra cá.

8

Faço tudo na verdade

Pra m'esquecê da sidade
Que me faiz tanto sofrê
Viro a tramela da porta
Saio pro fundo da horta
Vô andando sem querê...

9

Na berada do Corguinho
Fico sentado sozinho
Contemprando a Natureza
Quando vai morrendo o dia
Oiando pra serraia
Tudo pra mim é tristeza.

10

Vejo o barranco magoado
Pelo córgo abandonado
Que bem longe dele vai
A mesma água correndo
Meu pranto que vai vertendo
No mesmo corguinho cai.

11

Vejo em mirage a Ritinha
Se banhando ali sozinho
E se rindo como quê...
Desse tempo de criança
De alegria e de esperança
Sinto sidade, pru quê?

12

Na ilusão lá dos deiz ano
Eu não tinha desengano
Tinha a inocência da frô
Brincava num calipero
Que ainda tem o letreiro
Co nome do meu amô.

13

Quando nós se conhecemo
No futuro não pensemo
Dum dia nos separá
Esse amô foi o premero
E será o derradeiro
Ninguém mais eu posso amá.

14

E nós dois fomo crescendo
Do corguinho se esquecendo
Tudo então se transformô

Seguimo por dois caminho
Ela foi, fiquei sozinho,
Foi sem eu, não me levô.

15

Aquelas tarde perdida,
Pedaço da minha vida,
Infância do meu amô
Esquecê não poderei
Na lembrança eu levarei
Junto cumigo, onde eu fô.

16

Oiando só no riacho
Correndo pro pasto abaxo,
Fico até o escurecê
Ritinha minha querida
Vorta alegrá minha vida
Eu prciso de vancê.

17

Deve tá moça formada,
O quem sabe, até casada
Eu penso nisso tristonho.
Não é pussive aguentá
Acordo e garro chorá
Quando inxergo ela no sonho.

18

Tava intão arresorvido
A saí como um perdido
Dexando a minha casinha
Pra que lugá, não importa
Eu só sei que viva o morta
la trazê a Ritinha.

19

Como pensei, ansim fiz
Na porta iscrivi cum giz:
Vô saí, mais vortarei
Tenho pressa na chegada
De noite o de madrugada,
O dia certo, não sei.

20

Rezei bastante premero
Me preparei no terrero
Pidi pra Deus proteção
Pra morde ela incontrá
Não posso mais retardá

E finquei os pé no chão.

21

Trinta dia já de viagem
Eu tava notras parage
Andando só, sem ninguém
Mesmo ansim fui capengando
Noite e dia caminhando
Só pensando no meu bem.

22

Cheguei logo num lugá
E sentei pra descansá
Na sombra da Igrejinha
Escutei lá dentro um canto
Senti arrepio, que espanto
Tar quar a voiz da Ritinha.

23

A porta tava fechada
Mais eu garrei uma escada
E fui oiá pra janela
Vi cantando cum piedade
Uma irmã de caridade
Caí pra trais, era ela.

24

Sua voiz emudeceu
E pra vê o que aconteceu
Na porta ela chegô
Eu tinha a cara cuberto
Ela veio vê de perto...
Quando me viu, não guentô:

25

Será pussive meu Deus
Que é o home do sonho meus
Por quem tanto eu chorei?
E ficô desfigurada
Eu intão não disse nada
Gemendo, me levantei.

26

Um oiá e nada mais
Cum Deus ela vive em paiz
Eu vortei sem recramá
Como esposa de Jesus
Pois no meu ombro uma cruz
Pra toda vida eu levá.

27

Essa cruz é a sode
 Qu'eu carrego de verdade
 Sem ninguém me ajudá
 O mundo não tem dó de mim
 E eu vô vivendo ansim
 Sofrendo a dô sem falá.

28

O que prometi, não foi feito
 Pruque não achei dereito
 De cumprí o que jurei
 Pra trazê minha Ritinha
 Dexando a Igreja sozinha,
 Isso nunca; intão vortei.

29

Vortei só, isso é verdade
 Mais tenho a felicidade
 De vivê pensando nela
 Se quero vê meu benzinho
 Corro lá no meu corguinho
 Oiando nele, vejo ela.

30

Meus amigo e cumpanhero
 Essa é a história do rocero
 Que vive neste ranchinho
 Balançando na sua rede
 Amarrada na parede
 Sem muié e sem carinho.

S. Paulo, março de 1963

CAIPIRA

Arriei a minha eguinha
 Peguei a sacola que eu tinha
 Toquei pra cidade, contente
 Era quase meio-dia
 Entrei na Secretaria
 Pra comprá minha semente

Moça, me faça um favô
 Eu vim comprá do dotô
 Semente pra mim prantá
 Já derrubei mata grossa
 Vô fazê a minha roça
 Pr'aquelas banda de lá

A mocinha me repara
Oiando pra minha cara
Levanta cum raiva e fala:
“Não atendo vagabundo
Trazendo esse pé imundo
Pra sujá a minha sala”

Mocinha, mecê me xinga?
Sai pra lá c’essa catinga
Escuite o qu’eu vô dizê
Sô caipira na verdade
Mais nem minha eguinha de idade
Não trocava por mecê

Eu truce a minha sacola
Mais não vim pidi ismola
Sô caboclo do sertão
A senhora tem estudo
Mais do que vale isso tudo
Se não tem educação

Nóis aprendemo na roça
A fazê tudo o que possa
Tudo o que pudé fazê
Sangrando os calo da mão
Pra nunca fartá o pão
Pra ingrato como mecê

O caipira, sinhá dona
Dorme num saco de lona
Cobertô quase não tem
De dia o roçado pranta
De noite na viola canta
E é feliz como ninguém

E tem outra coisa mais
Nunca passamo pra trais
Nosso Deus, Nosso Senhor
Mecê reza? Diga lá
Dô meu pescoço a cortá
Se um dia mecê rezô

Garanto que não se ajoeia
De medo de rasgá a meia
Presente do namorado
Sai pra lá sua fedorenta
Pra trabaiá ninguém senta
Jogue o seu luxo de lado

Escuite agora a verdade

Co a minha sinceridade
 Eu vô falá pra mecê
 Sem o caipira – este home
 Meceis murria de fome
 Por não tê o que comê

Depois que ouviu tudo isso
 Pareceu inté feitiço
 A moça pediu perdão
 Reconhecendo a verdade
 Que a ingrata sociedade
 Despreza o nosso Sertão

Mecê falô a verdade
 Essa gente da cidade
 Não é mais do que ninguém
 Só quero que reconheça
 E nunca ninguém se esqueça
 Caipira é gente também

Quanto mecê nunca vi
 E não vim pra discuti
 Mas a verdade se diz
 O que Deus dá ninguém tira
 Semente, terra e caipira,
 É a sarvação do país

O CASAMENTO

I
 Eu ainda tô lembrado
 Há dois ano já passado
 A história dum casamento
 O noivo era butinudo
 Cabocro forte e taludo
 Filho do véio Tio Bento

II
 A noiva, que bunitinha
 A muié dona Chiquinha
 E o Zé Paca era seus pais
 De porco ela não tratava
 Gamela não carregava
 Tinha vergonha demais

III
 O noivo, cabocro errado
 Calçô a bota trocado
 Machucô o dedão do pé

Cortô a bota na ponta
A noivinha ficô tonta
Mais não disse porque é

IV

A noiva tava bunita,
Vistido branco de chita
Frô de laranja na mão
Usava no pé tênis branco
Que pra subí no barranco
Pidiu pra forrá o chão

V

Foi chegando os convidado
Conversando ali de lado
Bem pertinho do chiquero
Cabelo cum brilhantina
E lenço de seda fina
Cherando água de chero

VI

Chegô o compadre Gonçalo
Alinhô logo os cavalo
Falando alegre, contente
Vai sê grande o casamento
Atrais o acompanhamento
Os dois noivo vai na frente

VII

Igualzinho um comandante
Gritô lá na frente: Avante
Todo mundo que me siga
Nessa hora por castigo
O noivo sentiu no imbigio
Que dorzinha de barriga

VIII

Saiu um atrais do otro
Cavalo, égua magra e potro
Num espinhá de arranha-gato
Deu lá adiante um gimidinho
E o noivo gritô baxinho
Me espera que eu vô no mato

IX

Deu um pulo no barranco
O coitado tava branco
Parece frô de algodão
Mudô tudo de repente
Voltô de lá diferente

Cum papelzinho na mão

X

Alguém deu uma risada
Mais co a carranca fechada
Ele foi logo gritando:
Tá sirrindo assim por quê?
Sabe o que eu fui fazê?
Não é o que ocê tá pensando

XI

Fui ali fazê uma conta
Mais meu lapi tá sem ponta
Eu não pude terminá
Parei neste cem mi réis
Que vô pagá de pastéis
Pra vocês se alimentá

XII

A noiva então deu um grito:
Que vergonha Benedito
E do cavalo caiu
Levantô, não quis mais nada
Correndo muito avechada
No fim da estrada sumiu

XIII

A noiva saiu na frente
O noivo atrais tão valente
Depois o acompanhamento
Atrais do noivo um a um
Não restava mais nenhum
Acabou-se o casamento

XIV

Nunca mais não se casô
Se lembrando o que passô
Esse noivo butinudo
Que foi fazê a continha
Não reparando o matinho
Que era poco, ralo e miúdo.

O DESTINO (A FILHA DO SEU DOTÔ)

O destino é caprichoso,
Mais às veiz é tão bondoso
Que faiz gosto de se vê
Prevenção, não tem nenhuma
Acontece cada uma

Difícil de acontecê.

Tinha um fazendero rico
Que chamava Dotô Chico
E sua muié, Lionô
Os dois só tinha uma fia
A mais linda maravia,
Uma carinha de frô

Na fazenda da Piedade
la gente da cidade
Tocadô de violão
la mocinho formado
Ingenhero, advogado,
Mais com segunda intenção

Queria vê a Verinha;
Esse é o nome que tinha,
A fia do Seu Dotô,
Mais dela, nem via a fala
Não vinha uma veiz na sala
Nem passava o corredô.

Só na hora do café
Todo mundo tinha fé
Da Verinha parecê
Mais ela bem longe disso
Fritava bolo e churiço
E só mandava pra cumê.

Na fazenda tão gostosa
Numa noite silenciosa
Não tinha ido ninguém.
Sentada em frente a janela
Sorridente tava ela,
Sua mãe, seu pai também.

Uma viola gemedera,
Me lembro bem... Quarta-fêra
Logo depois do jantá,
O Dito, feio e mulato,
Beijudo do nariz chato
Pegô na viola a cantá...

Cantando coisas bunita
A Verinha esquisita,
Perto dele foi sentá
Ela si rindo contava
Se levantô de repente
E disse: Papai venha cá

Vô casá co Binidito
Otro home mais bunito,
Pra mim não existe não.
E se abanando co leque
Disse, não ponha imbeleque
É dele o meu coração.

O seu pai levanta e diz:
Se isso te faiz feliz
Pode casá... e saiu.
O moço ficô sem jeito,
Coração pulô no peito
Ele tremeu e caiu.

Chegô inté perdê a voiz
Falando cá entre nós
Teve razão pra tudo isso
Porque sua viola e seu peito
Nunca foi daquele jeito
Pareceu inté feitiço.

Daí a um mês se casaro
Lá na fazenda ficaro
Verinha diz: na verdade
Que casamento bendito
Não troco o meu Binidito
Por ninguém lá da cidade.

Um Dotô muito atrevido
Foi um dia, arresolvido,
A Verinha conquistá.
Chegô na fazenda esquisito
Ele sabia que o Dito
Tinha ido viajá.

Chegô na porta e bateu.
A Verinha pareceu
Limpando a mão no vistido
Boa tarde minha senhora
Cheguei da cidade agora,
Vim fala co seu marido.

Ele não tá não sinhô
Mais entre, faça o favô
Se quisé, pode esperá.
A noite já vem descendo
Já tá quage escurecendo
Ele não deve tardá.

Na sala de espera, entrô,

Do lado dela sentô
 E foi dizendo sem rodeio:
 Há cada coisa esquisita,
 Pô exemplo: — Ocê tão bunita,
 Casá cum home tão feio...

Ela então frangiu a testa
 Tu não sabe quem é esta
 E vermeiô como brasa
 Não sô da marca da tua
 Cachorro, a porta da rua
 É a serventia da casa.

Vá simbora seu vampiro
 Ante qu'eu te dê um tiro
 Co revolve aqui eu tô
 Puxa daqui seu mardito
 Vô conta pro Binidito
 O que ocê pensa qu'eu sô?

Enfiando a viola no saco
 Pulando que nem macaco
 Se valeu duma janela
 O coitado do Dotô
 Metido a conquistadô
 Inté hoje corre dela.

O DONO DO CIRCO (versão 1)

Uma estória diferente
 De todas que conheci
 Foi, "Seo moço" comovente
 Igual essa nunca vi.

Conheci um rapaizinho
 Que era arrimo de fãmia
 Mais no sonho de mocinho
 Ser artista ele queria

A sua mãe era velhinha
 Mais sua irmã era nova
 Que saiu fora da linha
 Mandando sua mãe pra cova

O seu sentimento foi tanto
 Que nunca mais deu risada
 Arresolveu todo em pranto
 Saí da sua morada

O dono de um grande circo
Certo dia ali passô
Conversaro muito tempo
E o home ele acompanhô

Ser artista não é face
O que tanto desejava
Por mais que ele se esforçasse
Nunca esse home gostava

Tinha uma cena de morte
Cuma facada no peito
O seu papel era forte
E ele fazia perfeito

O moço não tinha sorte
Morra outra veiz vá com jeito
E o coitado ovía: Corte
Ocê não trabaia dereito.

Enquanto tivé cumigo,
Hoje, amanhã, todo dia
Morre cem veiz, por castigo
Sempre co a mesma agonia.

Ele foi estristecendo
Sem nada podê fazê
E os colegas percebendo
Que um triste fim ia tê

Um dia era nove hora
O dono chamô pra insaiá
Ele disse não demora
Mandá chamá pra almoçá

Pra você hoje o almoço
É insaio e nada mais
Limpe o suor do pescoço
Cum pedaço de jornais

O assassino do drama
Chegou dando gargalhada
Erguendo o punhal exclama
A mais certa facada

E o moço rodopiando
Ao levar a punhalada
Torpeçando, cambaleando
Caiu sem dizer mais nada.

Levante seu desgraçado
Pra isto você não dá
E sem comê, o coitado,
Acabava de espirá

Isso foi a triste cena
De um caso acontecido
O seu colega, de pena,
Também tinha enlouquecido

O DONO DO CIRCO (versão 2)

Uma estória comovente
O assunto é diferente
Das outra que conheci
Foi um causo de verdade
Cum toda sinceridade
Outra iguá eu nunca vi.

Conheci um cabocrinho
Que era deis de mocinho
O arrimo da famia
E dava conta do recado
Só numa coisa era errado
Sê artista ele queria

Sua mãe tava veinha
Mais sua irmã, bem novinha
No pontinho de casá
O dono dum circo oiava
E pra todo mundo falava
Essa moça eu vô leva

Seu irmão lhe deu conselho
Minha irmã, não faça feio
Temo confiança nocê
E ela não pois cuidado
Entrô pro caminho errado
Feiz de dô sua mãe morrê

O mocinho sentiu tanto
Que jurô, chorando em pranto
Desprezá sua morada
Ficô um rapaiz tristonho
Alegria, nem em sonho
E nunca mais deu risada

E o tempo foi se passando
Cada veiz mais afastando

O desejo qu'ele tinha
 Mais uma dia, sem querê
 Ele pensô não sei quê
 E deu uma risadinha...

O dono do circo antigo,
 Fingindo sê seu amigo
 Nesse dia ali chegô
 Cunvidô o rapaizinho
 Pra sê artista e o bobinho
 O malvado acompanhô

E como artista aprendiz
 Era o home mais feliz
 Fazendo o que desejava
 Seu papé não era faci
 E por mais qu'ele esforçasse
 O home ruim não gostava

Tinha uma cena de morte
 Quando ele tomava bem forte
 Uma facada no peito
 Cambaleava e caía.
 Como ele ninguém fazia
 Esse papé mais prrfeito

E o home gritava: — Vorte
 Esse tombo é bem mais forte
 Vá repetí mais deiz veiz
 Vendo as moça a espiá
 Gritava pra se mostra:
 Tudo errado o que ocê feiz.

E enquanto tivé comigo
 (Berrava o home) o castigo
 Não tem direito a armoçá
 E o pobrezinho calado
 Sentindo o corpo cansado,
 Não dizia nem um A.

Foi com isso entristecendo
 E os colega percebendo
 Que um triste fim ia tê
 Seus óio nadava n'água
 Era demais sua mágoa
 Sem nada podê fazê

Um dia me lembro agora
 Tava já quage na hora
 Dos artista í jantá

E ele tava sem armoço
Quando ouviu: — Seu rabo grosso
Mais uma vez insaiá.

Quando a orde recebeu
O assassino pareceu
Bufando igual um lião
E dum jeito diferente
Chegô perto do inicente
Trazendo a arma na mão

Tava loco e pavorado
Cos dois zóio arregalado
Dando muita gargaiada
Aquilo era o fim do drama
Erguendo o punhá, escrama:
Esta é a última facada.

Com toda força do braço
Desceu o pontudo aço
E perguntô: — Como é?
Mió do que isso não sai,
Veja agora s'ele cai
Do jeito que o senhor qué,

E o moço rodopiando
Co as perna cambaleando
No sentí a punhalada,
Deu mais um passo pra frente
E perguntô: — Tá contente?
E caiu dando risada

E o dono gritô irado:
Levante seu desgraçado
Que pra isso ocê não dá
Nem pra morrê tu não presta
E agora, o que me resta...
E não cabô de falá.

Oiando o rapaiz caído
Botando sangue pro ovido
Co a faca no sangradô
Saiu correndo e chorando
Desesperado gritando
Culpado da morte eu sô.

Foi ansim que aconteceu
Cum fome o moço morreu
Essa é a história comovente
E que sirva de lição

Pra quem tem muita ambição
E qué sê mais do que a gente

Hoje um véio arrependido
Pelo mundo, repelido
O perdão não recebeu
Chora ainda o desgraçado
Pelo remorso esmagado
O DONO DO CIRCO... SÔ EU.

ANEXO II

MOMENTOS DA VIDA EM IMAGENS⁴⁰⁷

Elpídio, ainda em período anterior à ida para São Paulo.

Integrando banda musical (Elpídio é o da ponta, à esquerda).



⁴⁰⁷ As imagens aqui reproduzidas foram retiradas da Página INSTITUTO ELPÍDIO DOS SANTOS no Facebook, disponível em https://www.facebook.com/pg/Instituto-Elp%C3%ADdio-dos-Santos-116803221721082/photos/?ref=page_internal, exceto as da página 308, que foram colhidas no “Caderno do avião”, e a imagem ao final da página 309, reproduzida do caderno cultural *Alma de artista: Elpídio dos Santos*, de Dulce Schmidt Romeiro Guimarães e Aparecida Branco Silva, 1991, p. 37, aqui já citado.

Fotografia dada
à namorada
Cinira, que viria
a ser sua esposa
alguns anos
depois.



Cinira, em foto oferecida a Elpidio.

Com Cinira, já casado,
participando de evento por
ocasião de lançamento de
um filme de Mazzaropi, em
São Paulo.



Gravado

12

"Você vai gostar" Rancheria
Elpidio dos Santos
Gravado em disco-topocaba em 2-10-953
por José Tobias: (data 30-7-54)

Fiz uma casinha branca
Fim no pé da serra
Pra nós dois "mará"
Fica perto da barranca
No rio Paraná
O lugar é uma beleza
Eu tenho certeza
Você vai gostar
Fiz uma capela
Fim do lado da janela
Pra nós dois rezar

Quando for tempo de festa
Você veste o seu vestido de algodão
Quebro o meu chapéu na festa
Para arrumatar as coisas no leito
Satisfeito eu vou levar

Você de braço dado
Atraz da procissão
Sou com meu ternu riscado
Uma flor de lado
E o meu chapéu na mão

Elpidio dos Santos 19953

Gravado

135

A dor da saudade - Toda
(do filme: "A casinha pequenina" (Mazzaropi e coro)

A dor da saudade, quem é que não tem...
Olhando o passado quem é que não sente
Saudade de alguém

Boa pequena casinha
Boa luz do luar
Boo muito manhoso
Soprendo do mar...

A dor da saudade etc.

E até das mentiras
Que fazem sonhar
Se alguém que se foi
Pra não mais voltar...

A dor da saudade etc.

Na embora saudade da minha casinha
Que eu quero bem

Manuscritos de "Você vai gostar"
(acima) e "A dor da saudade" (à esquerda),
composições de Elpidio que são as mais
conhecidas do público.



Elpídio, recebendo seu diploma de professor pelo Conservatório Paulista de Canto Orfeônico.

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO	
COLAÇÃO DE GRÁU DOS PROFESSORANDOS DO CONSERVATÓRIO PAULISTA DE CANTO ORFEÔNICO	
28-12-60	20 horas
PROGRAMA	
I	- J. S. Bach - "Oh! Santo Espírito Chegai!", Coral a 4 vozes. REGENTE: MUNA LELIA LIAM
II	- Villa-Lobos - "Boas Vindas", Canção de Cordialidade a 4 vozes. REGENTE: MARIA DA PENHA B'RBOSA HOLANDA
III	- Alberto Nepomuceno - "O Baile na Flôr", Canção a 3 vozes. REGENTE: IRMA MARIA REJANE
IV	- Villa-Lobos - "O Lavrador", Marcha Rancho a 4 vozes. REGENTE: ALIETE VIEIRA CRUZ
V	- João Baptista Julião - "Nasce dos Olhos o Pranto", Canção a 3 vozes. REGENTE: MARIA IZABEL BUENO TEIXEIRA
VI	- Martin Braunwieser - "Algodão", Composição Popular a 3 vozes. REGENTE: <u>ELPIDIO DOS SANTOS</u>
VII	- Popular - "Mês de Junho", Arranjo de Villa-Lobos a 3 vozes. REGENTE: MARIA FAIVA DE SIQUEIRA CAVALCANTI
VIII	- Eduardo Souto - "Pescador", Marcha a 3 vozes (Arranjo de Villa-Lobos) REGENTE: ALEXANDRINA MACHADO
IX	- Francisco Braga - "Cancioneiro", Canção a 3 vozes. REGENTE: IONNE RAUCCI
X	- Villa-Lobos - "O Canto do Pagé", Canção a 4 vozes. REGENTE: ALCIDES CARDOSO FILHO
XI	- Lorenzo Fernandes - "Marcha Triunfal", a 3 vozes. REGENTE: IRMA MARIA ORIA
XII	- A. M. de Espírito Santo - "Canção do Marinheiro", Marcha a 4 vozes. REGENTE: IONE DE CASTRO PIMENTEL
XIII	- Vicente Paiva - "Marcha Para Oeste", 4 vozes (arranjo de Villa-Lobos). REGENTE: MARILENE QUEVEDO
XIV	- Villa-Lobos - "Feliz Ano Novo", Canção de Cordialidade a 3 vozes. REGENTE: VITÓRIA REGIA DO BRASIL

Programa da cerimônia de colação de grau (Elpídio está no número VI).

Diário de S. Paul
10-9-55

1955 — Tel.: 34-418

DISCOS

J. PEREIRA

FILM

MAZZAROPI está obten-
do razoável sucesso
com as músicas que ele
canta no film "A Carroci-
nha", em exibição na cine-
landia. As músicas têm os
seguintes títulos: "Cal Sere-
no", bailão de Conde e El-
pidio dos Santos, e "Dona
do Salão", rancheta dos
mesmos autores. Mazzaropi,
como se sabe, não tem voz
alguma. É até mesmo desa-
finado. Mas tem personali-
dade e o segredo de dizer
com agrado as melodias na-
cionais desse gênero regio-
nal.

Cascatinha e Inhana, a
melhor dupla sertaneja do
nosso radio, gravou na To-
damerica, "Desilusão",
guarania de Paulo de Frei-
tas e, "Despertar do Ser-
tão", toada de Padua Mu-
niz e Elpidio dos Santos,
numero que vem obtendo
boa vendagem em nossa
praca, principalmente en-
tre os discofilos do interior.

Ultima Hora
7-7-55

GAZETA MERCANTIL

São Paulo, Sexta-Feira, 24 de Junho de 1955

Rene de Almeida, um dos
produtores das "associadas", vai
embarcar no proximo dia pri-
meiro, para Porto Alegre, on-
de irá organizar, juntamente
com Otavio Augusto Vampré,
diretor-artístico da Radio Far-
roupilha a programação de an-
iversario daquela emissora. El-
pidio dos Santos, Tito Madi, Ary
Barroso e Lupicínio Rodrigues,
são os competidores que vão
colaborar com seus magnificos
trabalhos para o exito do mag-
nifico show que Rene de Al-
meida vai apresentar na emis-
sora gaucha.

Recortes de jornais com anotações do
próprio compositor.

A LETRA DE HOJE

«VOCÊ VAI GOSTAR»

Ranchera de Elpidio dos Santos — grav. de José Tobias
Solic. de GIANO PETRONIC POLLI — Capital.

Fiz uma casinha branca bem no pé da serra,
prá nós dois morá,
fica perto da barranca do rio Paraná,
o lugar é uma beleza, eu tenho certeza
você vai gostá,
fiz uma capela bem ao lado da janela
prá nós dois rezá.

Quando for tempo de festa
você veste o seu vestido de algodão,
quebro meu chapéu na testa
para arrematar as coisas do leilão,
satisfeito eu vou levá você de braço,
atrás da procissão,
vô com meu terno listrado,
uma flor de lado e meu chapéu na mão!

CORRESPONDENCIA — Maria Panzeri — Capital: A
letra que deseja ver estampada já o foi: assim, se deseja
uma copia, basta mandar-me um envelope selado, com seu
endereço. Juvenal B. Toledo Piza — Botucatu: Seu envelope
selado já seguiu de volta, com as duas letras solicitadas. Ma-
nuel Sanchez — Santos: O amigo afirma ser leitor assíduo
de «Pick-up» e, no entanto, pede quatorze letras! Espere
só três. — MAURO PIRES

O Tempo de 19-11-54

O TEMPO — São Paulo, 19 - 11 - 54 — Pagina 9

PICK-UP

MAURO PIRES. —

O Tempo de 4-6-55

«DESPERTAR DO SERTÃO»

O ultimo disco de Cascatinha e Inhana trouxe na face B,
uma toada deliciosa de sertanismo brasileiro, cujo título fo-
mo emprestado para este ligeiro comentario. Padua Muniz
e Elpidio dos Santos são os autores do doce!

Cascatinha e Inhana interpretam com alma o trabalho,
disso resultando uma pagina "para ficar". Se a querida du-
pla da B9 trabalhar pelo numero, não há duvida de que fi-
cará o mesmo integrando aquele pequeno lote composto de
"Luar do sertão", "Tristeza do Jeca", "Boiadeiro", "Can-
ção do boiadeiro" e poucos mais trabalhos saborosamente
nossos, com cheiro de mato virgem, brasileiros cem por cen-
to!

A face A estampa a guarania "Desilusão", de autoria de
Paulo Freitas, Manuel Freitas e Zuzu. Bonito trabalho,
igualmente muito bem interpretado. Leva contra si, todavia,
o titulo, já usado pelo menos dez vezes! Como, entretanto,
a guarania está sendo bem aceita, de uns tempos para cá,
não duvido do exito deste numero.

Acompanhamentos muito adequados e equilibrados valo-
rizam muito o disco.



10ª Semana Elpídio dos Santos

31/08 a 03/09

31/08 - Sábado
21:30 hrs - Apresentações musicais
 Lia Marques
 Camilo Frade
 Pedro Cerqueira (Dj Set)
Local - Largo do Rosário

02/09 - Segunda-Feira
10hrs e 16hrs - Palestra:
 Ações do IES na reconstrução
 de São Luiz do Paraitinga (para
 alunos da rede estadual, municipal
 e demais interessados).
Local - Sede do Instituto Elpídio dos Santos;
Rua Coronel Domingues de Castro, 55.

03/09 - Terça-Feira
10hrs e 16hrs - Palestra:
 Ações do IES na reconstrução
 de São Luiz do Paraitinga (para
 alunos da rede estadual, municipal
 e demais interessados).
Local - Sede do Instituto Elpídio dos Santos;
Rua Coronel Domingues de Castro, 55.

19hrs - Missa
Local - Centro Pastoral



Cartaz da 10ª Semana Elpídio dos Santos (2013), evento anual realizado em São Luiz do Paraitinga em homenagem ao compositor. Na imagem, Elpídio com os filhos.



Observando o LP “Os grandes sucessos de Mazzaropi”, por ocasião de seu lançamento (1968), no qual canções de sua autoria foram interpretadas pelo cineasta.

O compositor e seu inseparável amigo, em última fotografia, tirada para uma entrevista em 1970.

